



Anke Gasser

Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst  
von Menschen mit geistiger Behinderung  
- Analyse von Formen, Methoden und Strukturen -

<http://opus.bsz-bw.de/hsrt/>

©anke gasser 2006

Freie wissenschaftliche Hausarbeit  
für die

# **Diplomprüfung**

in Erziehungswissenschaft

an der

Fakultät für Sozial- und Verhaltenswissenschaften  
der Eberhard-Karls-Universität  
Tübingen

und der

Fakultät für Sonderpädagogik (Reutlingen)  
der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg

Titel der Arbeit:

**Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst  
von Menschen mit geistiger Behinderung  
- Analyse von Formen, Methoden und Strukturen -**

Erstellt von: Anke Gasser

Betreut von: Prof'in Elisabeth Braun  
Akademischer Rat Dr. Peter Jauch

Datum: 24.04.06



Nr. 06 Uwe Bender, 1943, Die Braut haut ins Auge, Frauenband, '92 Dispersionsfarbe auf Nessel, 120 x 120 cm

„Die Kunst braucht Öffentlichkeit nicht nur, um zur Geltung zu kommen,  
 sie ist die wohl ursprünglichste Form des Öffentlichen,  
 weil an und für sich an Mitteilung und Entäußerung gebunden“.

(Klaus Seeland)

## Einleitung

*„Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung- Analyse von Formen, Methoden und Strukturen“* lautet der Titel der vorliegenden Arbeit. Der erste Teil des Titels beschreibt die beiden zentralen Themenbereiche, mit denen ich mich auseinandersetzen möchte: Zum einen soll es um Öffentlichkeitsarbeit gehen, zum anderen um Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung und natürlich im besonderen um die Verbindung der beiden Themenbereiche. Der zweite Teil des Titels macht die Vorgehensweise sichtbar, mit der ich mich den beiden Themenfeldern nähern möchte: Formen, Methoden und Strukturen, die im Kontext der Themenfelder relevant sind, sollen analysiert werden.

Ausgangspunkt für meine Beschäftigung mit diesem- doch sehr speziellen- Thema war ein viermonatiges Praktikum, das ich 2004 in einem Kunstprojekt für Menschen mit geistiger Behinderung in Hamburg absolviert habe. Dieses Projekt – das sich „die Schlumper“ nennt – bietet inzwischen mehr als 20 Menschen einen künstlerischen Arbeitsplatz, der als „Werkstatt für behinderte Menschen“ anerkannt ist. Während meiner Praktikumszeit konnte ich miterleben, durch welche vielfältigen Projektaktivitäten die Schlumper sich in der Öffentlichkeit bemerkbar machen- sei es in Ausstellungen, durch eine eigene Galerie mit Café oder durch zahlreiche Kooperationen mit Kindertagesstätten, Schulen etc. Zum anderen war ich fasziniert und erstaunt über die große Akzeptanz, die den Schlumpfern nicht nur- was naheliegend und zu erwarten gewesen wäre- von pädagogischer Seite entgegengebracht wurde, sondern auch von der Hamburger Kunst- und Kulturszene. So konnten die Schlumper ihr 25 –jähriges Bestehen im vergangenen Jahr durch eine Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle feiern- ein Rahmen der sicherlich nicht selbstverständlich ist für die Kunst von Menschen mit Behinderung.

Dieses Praktikum hatte also mein Interesse nicht nur für die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung im allgemeinen geweckt, sondern besonders auch für diese Kunst in ihrer Beziehung zur Öffentlichkeit. Auf der Suche nach geeigneter Literatur stellte sich mir nun folgendes Problem: Ich fand zum einen viel Literatur zum Thema „Kunst von Menschen mit Behinderung“, allerdings ging es hier um Fragen wie Wertigkeit eines Werkes, Kreativität, oder Definitionen von Kunst. Der Aspekt „Öffentlichkeit“

und „Öffentlichkeitsarbeit“ fand – wenn überhaupt – nur am Rande Erwähnung. Zum anderen fand sich viel Literatur über Öffentlichkeitsarbeit allgemein, auch über Kulturmanagement und Kulturmarketing. Diese Texte bezogen sich aber kaum oder gar nicht auf die Kulturarbeit mit Menschen mit Behinderung. In der vorliegenden Arbeit versuche ich nun, diese beiden Aspekte zusammenzubringen. Ich möchte versuchen, einen Überblick zu geben, wie Kunst von Menschen mit Behinderung heute in die Öffentlichkeit gelangt. Die zentrale Frage dabei ist:

**Welche Formen, Methoden und Strukturen gibt es, um die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung in die Öffentlichkeit zu bringen und worin liegen Chancen und Grenzen dieser Techniken?**

Der erste Teil des Titels beschreibt die beiden zentralen Themenbereiche, mit denen ich mich auseinandersetzen möchte: Zum einen soll es um Öffentlichkeitsarbeit gehen, zum anderen um Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung und natürlich im besonderen um die Verbindung der beiden Themenbereiche. Der zweite Teil des Titels macht die Vorgehensweise sichtbar, mit der ich mich den beiden Themenfeldern nähern möchte: Formen, Methoden und Strukturen, die im Kontext der Themenfelder relevant sind, sollen analysiert werden.

Ausgangspunkt für meine Beschäftigung mit diesem- doch sehr speziellen- Thema war ein viermonatiges Praktikum, das ich 2004 in einem Kunstprojekt für Menschen mit geistiger Behinderung in Hamburg absolviert habe. Dieses Projekt – das sich „die Schlumper“ nennt – bietet inzwischen mehr als 20 Menschen einen künstlerischen Arbeitsplatz, der als „Werkstatt für behinderte Menschen“ anerkannt ist. Im nächsten Schritt soll es um Öffentlichkeitsarbeit heute gehen. In den Kapiteln drei bis sechs wird- immer ausgehend von den Beziehungen der Schlumper zur Öffentlichkeit- erörtert, wie eine Öffentlichkeitsarbeit eines Kunstprojektes aussehen kann und welche Möglichkeiten es hierfür gibt.

Im dritten Schritt wird dann (im siebten Kapitel) die Projektebene verlassen werden und analysiert werden, an welchen Stellen und in welcher Form eine Öffentlichkeitsarbeit, die von einem Einzelprojekt ausgeht, sinnvoll durch projektübergreifende Arbeitsformen und Strukturen ergänzt und modifiziert werden kann.

Als Fazit und Essenz dieser Überlegungen soll im achten Kapitel schließlich eine tabellarische Zusammenschau entstehen, die wesentliche Ergebnisse aufgreift und zusammenstellt.

Für die Entwicklung dieser drei Schritte habe ich mich für eine Darstellung in neun Kapiteln entschieden, die ich an dieser Stelle kurz vorstellen und begründen möchte:

Im ersten Kapitel sollen die zentralen Begrifflichkeiten geklärt werden. In Anlehnung an den oben genannten Titel erweisen sich die folgenden Begriffe als relevant: „Menschen mit geistiger Behinderung“, „Kunst“, „Öffentlichkeit“ und „Öffentlichkeitsarbeit“. Für keinen der Begriffe wird es möglich sein, eine allgemeingültige Definition zu erarbeiten- zu viele Diskussionen in den entsprechenden Fachrichtungen ranken sich um die Begrifflichkeiten, besonders um die Begriffe „Kunst“ und „Behinderung“. An ausgewählten Stellen möchte ich auf die entsprechenden Diskussionen verweisen, ohne sie letztlich vollkommen darstellen zu können. Es geht mir vor allem darum zu verdeutlichen, wie ich in den folgenden Kapiteln die einzelnen Begrifflichkeiten verstehe, um so eventuell auftretenden Missverständnissen im folgenden Text vorzubeugen.

Um zu verstehen, wie Kunstprojekte für Menschen mit geistiger Behinderung heute arbeiten, wie sie sich als Projekte und ihre Kunst in die Öffentlichkeit bringen, ist es meiner Meinung nach notwendig, sich die historische Entwicklung klarzumachen, die zu dem geführt hat, was heute möglich ist. Das soll im zweiten Kapitel geschehen. Dass eine Gruppe geistig behinderter KünstlerInnen – wie die Schlumper – ihre Werke in Kunsthallen präsentieren kann, ist eine relativ neue Erscheinung, wenn auch bis heute eher die Ausnahme. Einerseits möchte ich herausarbeiten, inwiefern sich im 20. Jahrhundert das Verständnis von „Kunst“ änderte und auf welche Weise dies den Weg für ein Interesse an der Kunst damals als „geisteskrank“ oder „verrückt“ bezeichneter Menschen öffnete. Andererseits soll es darum gehen, wie auch Veränderungen in der Sichtweise auf Behinderung und Veränderungen in der Behindertenhilfe dazu führten, dass Kunst und künstlerischem Tun von Menschen mit Behinderung neue Beachtung geschenkt wurde. Der Betrachtungsfokus liegt hier vor allem darin, aufzuzeigen, wo, wann und unter welchen Voraussetzungen die Kunst von Menschen mit Behinderung an die Öffentlichkeit gelangte. Zum einen ist dies der Aspekt, der für meine Fragestellung

relevant ist, zum anderen wird die Kunst von Menschen mit Behinderung auch erst dann „sichtbar“, wenn sie in die Öffentlichkeit gelangt.

Ab dem dritten Kapitel soll es dann um Kunst und Kunstprojekte für Menschen mit Behinderung heute gehen. Am Beispiel der Schlumper soll exemplarisch dargestellt werden, wie ein solches Projekt heute arbeiten kann. Ich möchte einen Überblick darüber geben, wie sich das Projekt entwickelte (auch hier werden die Linien der Geschichte, die ich im zweiten Kapitel herausarbeiten werde, in bestimmter Form wieder auftauchen), wie es heute organisiert und finanziert wird. Ein wichtiger Schwerpunkt soll in der Darstellung des Selbstverständnisses des Projektes und seiner Arbeitsweisen liegen. Dies halte ich für sehr zentral, da dieser Aspekt eng verknüpft ist mit dem Auftreten in der Öffentlichkeit und damit faktisch auch Bezüge zur Öffentlichkeitsarbeit hat. Schließlich sollen die Projektaktivitäten überblickartig dargestellt werden. Die Projektbeschreibung stellt eine wichtige Basis für das Verständnis der Öffentlichkeitsarbeit der Schlumper dar, um die es vorrangig in den Kapiteln fünf und sechs gehen soll.

In Kapitel vier sollen – immer wieder auch unter Bezugnahme auf die Schlumpergrundsätzliche Überlegungen zur Öffentlichkeitsarbeit im Kunstbereich mit Menschen mit Behinderung angestellt werden. Solche Überlegungen betreffen die Gründe, warum ein Projekt wie die Schlumper überhaupt an die Öffentlichkeit treten möchte, aber auch Besonderheiten, die sich für eine Öffentlichkeitsarbeit speziell in diesem Bereich ergeben– und damit zur Öffentlichkeitsarbeit in ganz anderen Bereichen abgrenzt.

In Kapitel fünf und sechs wird dann der Versuch unternommen, eine Systematik für Öffentlichkeitsarbeit in Kunstprojekten aufzustellen- und zwar unter Bezugnahme auf die Schlumper. Im fünften Kapitel soll es zunächst um grundlegende Fragestellungen bei Öffentlichkeitsarbeit gehen: Wer in der Öffentlichkeit wird angesprochen und warum? Und wie kann dies geschehen? Mit Hilfe von Literatur aus den Bereichen Öffentlichkeitsarbeit und Kulturmanagement möchte ich eine Art Systematik erarbeiten, um darzustellen, welche Komponenten zur Öffentlichkeitsarbeit gehören. Dabei möchte ich Begrifflichkeiten aus der Öffentlichkeitsarbeit wie den Begriff der Zielgruppe, des Kommunikationskanales und des Kommunikationsmittels erarbeiten. Wie dies übertragbar ist auf die Öffentlichkeitsarbeit von Kunstprojekten für Menschen mit geistiger Behinderung – wo eventuell auch Grenzen der Übertragbarkeit liegen- soll

dann am konkreten Beispiel der Schlumper dargestellt werden. Schließlich soll verdeutlicht werden, wie einzelne Komponenten der Öffentlichkeitsarbeit voneinander abhängen. Während es in diesem Kapitel eher um eine Einordnung von auf Öffentlichkeit bezogene Aktivitäten und Techniken der Schlumper in eine Systematik geht, soll es in Kapitel sechs um eine Analyse und Interpretation der einzelnen Komponenten gehen. Besondere Beachtung wird den im vorherigen Kapitel erarbeiteten Kommunikationsmitteln - oder auch: Methoden der Öffentlichkeitsarbeit - geschenkt werden, aber auch die anderen Komponenten von Öffentlichkeitsarbeit wie Zielgruppe oder Kommunikationskanal werden aufgegriffen werden. Formen und Methoden von Öffentlichkeitsarbeit sollen an dieser Stelle unter dem Aspekt ihrer formalen Leistung betrachtet werden: Mit welcher Zielsetzung können welche Kommunikationsmittel eingesetzt werden? Wie „leistungsfähig“ sind die entsprechenden Mittel hinsichtlich der Erfüllung des entsprechenden Zwecks, aber auch wie groß ist ihre Reichweite und ihre vermutbare Wirkungsintensität? Untersucht werden sollen die Kommunikationsmittel wiederum an konkreten Beispielen, nämlich anhand derjenigen Kommunikationsmittel, die die Schlumper einsetzen. Falls wichtige Aspekte durch diese Beispiele nicht abgedeckt werden können, werden Methoden anderer Projekte zusätzliche Berücksichtigung finden.

In Kapitel sieben möchte ich dann weggehen vom Projekt Schlumper und der Öffentlichkeitsarbeit, die auf der Ebene eines einzelnen Kunstprojektes ansetzt. Ich möchte mich vielmehr solchen Strukturen zuwenden, bei denen in projektübergreifenden Arbeitsformen Kunst von Menschen mit Behinderung in die Öffentlichkeit gebracht wird. Dabei soll zunächst ergründet werden, warum Öffentlichkeitsarbeit in dieser Form Sinn macht und notwendig ist. Anschließend soll anhand verschiedener Beispiele ein Überblick gegeben werden wie solche „Strukturen“ aussehen können. Abschließend wird dann untersucht werden, inwieweit solche Arbeitsformen die Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene und ihre Funktionen ergänzen, modifizieren oder neue Formen erst in dieser neuen Arbeitsweise geschaffen werden.

In Kapitel acht soll dann eine tabellarische Übersicht entstehen, die die Überlegungen aus den Kapiteln fünf bis sieben zusammenfasst und darstellt, für welche Ziele und Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit welche Mittel sinnvoll erscheinen und ob diese eher auf Projektebene oder durch projektübergreifende Arbeitsformen umsetzbar sind.



Dabei darf diese Tabelle aber nicht missverstanden werden als Rezept, das einfach übertragbar ist und dann automatisch zu einer erfolgreichen Öffentlichkeitsarbeit führen muss. Vielmehr handelt es sich um eine verkürzte Darstellung, die lediglich einen Überblick geben soll, was möglich ist und als Sammlung von Anregungen verstanden werden kann, die unter bestimmten Gesichtspunkten geordnet wurden.

In Kapitel neun möchte ich zentrale Ergebnisse aller vorausgegangenen Kapitel noch einmal kurz zusammenfassen.

Besonders die Kapitel vier, fünf, sechs und sieben basieren weniger auf Literatur als auf Interviews, die ich mit Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen in den Projekten „die Schlumper“ und „Blaumeier-Atelier“, sowie dem Galeristen Rainer Wehr geführt habe und auf den Antworten in Fragebogen, die ich an zwei Personen verschickt habe, die in unterschiedlicher Form mit der Thematik zu tun haben (Verschriftlichungen aller Interviews und die Fragebogen finden sich im Anhang). Ohne die Bereitschaft aller dieser Personen, die mir als InterviewpartnerInnen zur Verfügung standen oder mir Fragebogen beantwortet haben, hätte die vorliegende Arbeit nicht in dieser Weise entstehen können.

Besonderer Dank gilt daher an dieser Stelle allen diesen Menschen, insbesondere Frauke Hraba- Rau und Rolf Laute von den Schlumpfern, die mir - neben anderen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Projektes - durch die Bereitstellung von Materialien über das Projekt und die Bereitschaft zu Gesprächen sehr geholfen haben. Anmerken möchte ich noch, dass sich die Schlumper allein durch die Beleuchtung des Aspektes der Öffentlichkeit nicht hinreichend beschreiben lassen und dass das Projekt viele weitere interessante Facetten hat, die in diesem Rahmen leider nicht oder nur ansatzweise zur Geltung kommen können. Ich werde meinen Fokus quasi auf die Wahrnehmung und Beschreibung dessen verengen, was im Blick auf Öffentlichkeitsarbeit relevant ist.

## **1. Begriffsklärungen**

Bevor ich mit der eigentlichen Erarbeitung meines Themas beginne, halte ich es für sinnvoll, zentrale Begrifflichkeiten, die sich aus dem Titel ergeben, zu klären. Diese ergeben sich aus dem Haupttitel der Arbeit „Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von

Menschen mit geistiger Behinderung“ und sind demzufolge: „Menschen mit geistiger Behinderung“ / „geistige Behinderung“, „Kunst“/ „Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung“ und „Öffentlichkeit“ / „Öffentlichkeitsarbeit“.

Es wird in diesem Rahmen nicht möglich sein, die Begriffe ausreichend theoretisch zu diskutieren, da besonders um die Begriffe „Kunst“ und „geistige Behinderung“ zahlreiche wissenschaftliche und öffentliche Diskussionen geführt werden, die an dieser Stelle nicht wiedergegeben werden können. Vielmehr soll vorgestellt werden, wie in der vorliegenden Arbeit die Begriffe verstanden werden. Dabei wird – an ausgewählten Stellen- auf theoretische Überlegungen zurückgegriffen werden.

Die Begrifflichkeiten aus dem Untertitel der Arbeit („Analyse von Formen, Methoden, Strukturen“) sollen an dieser Stelle nicht näher ausgeführt werden, da es sich bei diesen eher um „technische“, bzw. formale Begriffe handelt, deren Bedeutung sich im Verlauf der Arbeit konkretisieren wird und im relevanten Kontext in den entsprechenden Kapiteln erläutert werden soll.

### **1.1 Menschen mit geistiger Behinderung / geistige Behinderung**

Ich möchte darauf verzichten, mehrere Definitionen des Behinderungsbegriffes darzustellen und zu diskutieren. Lediglich auf wenige Aspekte möchte ich hier verweisen:

Heute wird geistige Behinderung in Anlehnung an die Definition nach der ICF (International Classification of Functioning, Disability and Health), die auf die Weltgesundheitsorganisation (WHO) zurückgeht, verstanden als Interaktion zwischen gesundheitlichen Faktoren (z.B. gesundheitliche Bedingungen, Krankheit, Schädigung) und Kontextfaktoren. Letztere werden wiederum unterteilt in Umweltfaktoren (z.B. soziale Einstellungen, gesetzliche und soziale Strukturen) und personelle Faktoren (z.B. Alter, Geschlecht, Erziehung). Behinderung wird also nicht mehr als Eigenschaft des Individuums verstanden, sondern sie wird in ein Verhältnis zur Lebensumwelt des jeweiligen Individuums gesetzt (vgl. World Health Organization, 2002, S. 10).

Geistig behinderte Menschen sind demzufolge Menschen, bei denen eine primäre Schädigung der kognitiven Strukturen vorliegt, mit der Folge, dass dadurch eine Beeinträchtigung in den Aktivitätsmöglichkeiten zu erwarten ist. Durch letztere lässt sich wiederum eine Angewiesenheit auf Unterstützung ableiten. Was ein Mensch kann

oder nicht kann, ob er in seinem Alltagsleben „behindert“ ist und sich „behindert“ fühlt oder nicht, hängt also nicht primär von seiner Schädigung ab, sondern von der Unterstützung durch sein Umfeld.

Das bedeutet: Nicht jeder Mensch mit einer Schädigung der kognitiven Strukturen muss sich selbst als „behindert“ erleben. Es ist möglich, dass sich viele der Menschen mit Behinderung, die ich in den Projekten kennen gelernt habe, nicht „behindert“ fühlen. Dennoch verwende ich die Bezeichnung „geistige Behinderung“ pauschal für alle diese Menschen.

Dies hat zwei Gründe:

1. Es ist schwer in jedem Fall herauszufinden, ob sich ein Mensch „behindert“ fühlt oder nicht.
2. In meiner Arbeit geht es um die Kunst dieser Menschen in der Öffentlichkeit.

Öffentlichkeit bedeutet immer auch, sich mit Zuschreibungen von außen - mit Zuschreibungen der Öffentlichkeit - auseinandersetzen zu müssen. Dieses Außen schreibt Menschen, die eine „Schule für Geistigbehinderte“ besucht haben, die in einer „Werkstatt für behinderte Menschen“ gearbeitet haben, die vielleicht in einem „Wohnheim für Behinderte“ leben, diese Behinderung zu, egal, ob sie erlebt wird oder nicht. Und diese Zuschreibung beeinflusst die Sicht auf den Menschen, aber auch auf seine Kunst.

Ich gebrauche im Titel meiner Arbeit die verallgemeinernde Formulierung „Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung“. Ich bin mir jedoch bewusst, dass jeder Mensch mit geistiger Behinderung ein eigenständiges Individuum ist und nicht lediglich „Teil der Gruppe geistigbehinderter Menschen“. Dennoch meine ich, dass es auch heute (leider) noch einen Unterschied macht, wie in der Öffentlichkeit die Kunst von behinderten und nichtbehinderten Menschen angesehen wird. Dabei lassen sich durchaus auch zu verallgemeinernde Tendenzen erkennen. Damit möchte ich nicht ausdrücken, dass ich gutheiße, dass dies geschieht.

Ich beziehe meine Ausführungen vorrangig auf erwachsene Menschen mit geistiger Behinderung. Natürlich wird heute auch in Schulen für Geistigbehinderte kreativ und künstlerisch gearbeitet. Ich habe diesen Aspekt hier ausgeklammert, da die Frage nach „Kunst von Kindern“ wieder eine neue Fragerichtung darstellt und neue Diskussionen aufwirft.

In den Projekten, die ich darstelle, arbeiten ausschließlich Erwachsene unterschiedlichsten Alters, im Rahmen einer Werkstatt – bzw. Betreuungsplatzes oder im Freizeitbereich. Es sind alle Menschen, die sich regelmäßig mit Kunst befassen, regelmäßig künstlerisch tätig sind und eine gewisse künstlerische Begabung mitbringen. Ausdrücklich möchte ich darauf verweisen, dass ich meine Ausführungen auf alle Menschen mit geistiger Behinderung beziehen möchte, unabhängig vom Schweregrad der geistigen Behinderung. Häufig wird angenommen, dass in kulturellen Projekten nur „besonders fitte Leute“ arbeiten. Meine Erfahrung ist anders: In verschiedenen Projekten habe ich unterschiedlichste Menschen mit Behinderung künstlerisch arbeiten gesehen. Eine künstlerische Begabung und die Möglichkeit, dieser im künstlerischen Tun Ausdruck zu verleihen, ist meiner Meinung und Erfahrung nach völlig unabhängig vom Schweregrad der Behinderung.

## **1.2 Kunst / Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung**

Seit dem 18. Jahrhundert existiert das Konzept eines einheitlichen Kunstbegriffes, der verschiedene Kunstsparten wie Musik, Literatur oder auch bildende Kunst umfasst (vgl. Fuchs, 2004, S. 8). Ich möchte mich auf letzteres beschränken, wobei ich unter bildender Kunst alle möglichen künstlerischen Ausdrucksformen verstehe wie Plastik, Malerei, Zeichnung, Druck oder auch Objekte. Schwerpunktmäßig werde ich mich jedoch mit der Kunstsparte der Malerei befassen.

Eine einheitliche Definition von Kunst gibt es nicht. Unterscheiden lässt sich jedoch ein weites von einem engen Kunstverständnis. Für ein weites Kunstverständnis steht z.B. Joseph Beuys mit seiner Aussage *„Alles ist Kunst, jeder ist ein Künstler“* (Beuys zit. Hyperlexikon, 2004, S. 1). Damit wendet sich Beuys gegen einen Werkbegriff von Kunst. Kunst ist nicht die Produktion eines Werkes, sondern das Geltendmachen, dass irgendetwas Kunst sei. Prinzipiell kann damit alles zu Kunst werden – und damit auch jeder zum Künstler oder jede zur Künstlerin.

Dem gegenüber stehen zahlreiche Eingrenzungsversuche für den Kunstbegriff, die jeweils mit anderen Kategorien zu beschreiben versuchen, was als Kunst oder Kunstwerk gelten könne und was nicht. Häufig bleiben Definitionen sehr vage und interpretationsbedürftig: *„Das Wort Kunst impliziert, dass von hoher Qualität gesprochen wird“* (Humbert, 1998, S. 2).

Eine interessante Definition findet sich bei Hoffmann: „*Kunst ist, was der Markt, die Kunstkritik und die Wissenschaft dafür hält*“ (Hoffmann, 2001, S. 67). Diese Definition macht meiner Meinung nach sehr deutlich, dass es nicht „Kunst“ und „Nicht- Kunst“ gibt, sondern dass die Anwendung des (als Auszeichnung gemeinten) Begriffes „Kunst“ auf ein Werk das Produkt eines Diskussionsprozesses ist. Hoffmann (2001, S.66) folgert daraus, dass ein Werk, das den Anspruch erhebt, Kunst zu sein, sich dieser Diskussion aussetzen muss - und sich damit auch auf die Gefahr einlässt, negativ beurteilt zu werden.

Aus dieser Sicht auf den Kunstbegriff wird auch deutlich, dass dieser kein statischer, ein für alle Mal gültiger Begriff ist. Er ist abhängig vom jeweiligen gesellschaftlichen Kontext, in dem er entsteht. So wurde häufig denjenigen Werken avantgardistischer KünstlerInnen zu deren Lebzeiten der Kunstcharakter abgesprochen, die wir heute als unverzichtbar im Kunstkanon verstehen.

Was bedeutet die Definition von Hoffmann für die Sichtweise auf künstlerische Werke von Menschen mit Behinderung?

Deutlich wurde zunächst, dass der Kunstbegriff kein statischer ist. Wie sich die Ansichten über die Werke dieser Menschen gewandelt haben und welche Änderung hinsichtlich der Anerkennung eines Kunstwertes hier stattfand, werde ich im zweiten Kapitel beschreiben.

Zweitens wurde in der Definition deutlich, dass Kunst und der Kunstbegriff damit zu tun hat, sich öffentlicher Diskussion auszusetzen. In den Kapiteln drei bis fünf werde ich verschiedene Projekte vorstellen- besonders ausführlich die Künstlergruppe „die Schlumper“- die alle das Prädikat der „Kunst“ für sich in Anspruch nehmen und auch auf dem Kunstmarkt agieren oder dort agieren wollen. Sie alle haben gemeinsam, dass sie sich dem von Hoffmann geforderten öffentlichen Diskussionsprozess aussetzen.

Ich möchte darauf verzichten, Kriterien aufzustellen, nach denen ein Werk als Kunst beurteilt werden kann, um dann zu prüfen, ob die von mir vorgestellten Projekte mit ihren Werken diesen standhalten können.

Dennoch habe ich in meiner Arbeit bewusst den Begriff „Kunst“ für Werke von Menschen mit geistiger Behinderung gewählt – nicht etwa „Bildneri“, „Kreativität“ oder „Gestaltung“. Damit möchte ich darauf verweisen, dass ich mich mit denjenigen Ergebnissen bildnerischen Gestaltens beschäftige, die dem (heute festgelegten)

Qualitätsstandard „Kunst“ standhalten können. Wenn der Kunstmarkt und die Kunstkritik festlegt, was Kunst ist (wie es Hoffmann annimmt), dann können wohl die Werke der Schlumper – die in Kunsthallen und in der Kunstzeitung „Art“ präsentiert werden, als Kunst angesehen werden. Auch Kläger (2003, S. 6) betont, dass die Kunst von Menschen mit (so genannter) geistiger Behinderung Eingang gefunden habe in die Kunstszene der Gegenwart.

Als Kunst kann jedoch nicht alles angesehen werden, was Menschen mit Behinderung an kreativem Tun vollbringen. Eine solche Ansicht würde implizieren, dass Behinderung die Ursache für künstlerische Leistung sei. Vielmehr ist anzunehmen, dass die *„bildnerische Intelligenz“* bzw. das *„bildnerische Denken“* (Kläger, 2000, S.1) unabhängig ist von den intellektuellen Fähigkeiten einer Person (vgl. Gercke, 2001, S. 59). Heute wird daher weitgehend nicht mehr bestritten, dass es Menschen mit geistiger Behinderung gibt, die zu außerordentlichen künstlerischen Leistungen fähig sind. Die Fähigkeit zu künstlerischem Schaffen ist nach obigem Verständnis eine Eigenschaft, die selten ist – sowohl bei Menschen mit als auch ohne Behinderung. Wer über solche künstlerische Fähigkeiten verfügt, kann demzufolge als „Künstler“ oder „Künstlerin“ bezeichnet werden.

Dennoch ist zu beobachten, dass immer wieder versucht wird, eine eigene „Sparte“ für die Kunst von Menschen mit Behinderung aufzumachen. Häufig werden Werke beschrieben als „Art Brut“, „Outsider Art“ oder auch „Raw- Art“. Solche Begrifflichkeiten sind teilweise einem geschichtlichen Kontext entnommen und werden auf die Kunst von Menschen mit Behinderung oder psychischer Erkrankung heute übertragen. Meiner Meinung nach birgt die Einordnung in solche Begriffe zwei zentrale Probleme:

1. Sie suggeriert, dass alle Werke von Menschen mit Behinderung, die sich künstlerisch ausdrücken, unter einem Stil subsummiert werden könnten. Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass dies unzutreffend ist. Das Spektrum an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, Gestaltungsformen, Material- und Themenwahl ist bei unterschiedlichen Künstlern und Künstlerinnen mit Behinderung äußerst verschieden und lässt sich nicht pauschal beschreiben.
2. Für Kunstwerke von Künstlern und Künstlerinnen mit Behinderung eine eigene Sparte aufzumachen heißt, diese nicht als gleichwertig anzuerkennen, denn dann

werden Werke behinderter KünstlerInnen nur an Werken anderer KünstlerInnen mit Behinderung gemessen, aber sie werden nie in Position gesetzt zur Welt der „nichtbehinderten KünstlerInnen“. Für Gercken (2001, S. 22) kann eine Trennung „Behindertenkunst“ / „normale Kunst“ nicht aufrecht erhalten werden. Es stellt sich daher für ihn lediglich die Frage nach dem „*qualitativen Unterschied in der Kunsthöhe*“ (ebd.).

Ich selbst halte aus diesen Gründen eine solche generelle Abgrenzung von Kunst von Menschen mit Behinderung zu Kunst von Nichtbehinderten nicht für sinnvoll. Dennoch werde ich auf die oben genannten Begrifflichkeiten in Kapitel sieben noch einmal zurückkommen.

Die Formulierung „Kunst von Menschen mit Behinderung“ bedeutet für mich:

- Kunst, die ein gewisses qualitatives Niveau erreicht hat und sich daher mit anderen Kunstwerken messen kann
- Kunst, die aus einem künstlerischen Selbstzweck entstanden ist, also nicht Produkt von therapeutischen Bemühungen ist. Der Wert eines Werkes, das in therapeutischen Situationen entstanden ist, misst sich an Kategorien wie „Linderung“, „Heilung“ usw., nicht an Kategorien wie „bildnerische Intelligenz“. Ich beziehe mich ausdrücklich nur auf Projekte, die ihre Arbeit als „freie Kunst“ betrachten. Das - ebenso wichtige - Feld der Therapie arbeitet mit anderen Inhalten, Zielsetzungen und Grundannahmen. Die beiden Arbeitsansätze sind daher voneinander zu trennen.

Für eine angemessene Sicht auf Werke von KünstlerInnen mit Behinderung möchte ich mich abschließend dem Plädoyer Gerckens anschließen: „*Wir sollten unser Urteil nicht durch die Kenntnis der psychischen Bedingungen der Hervorbringung beeinflussen lassen, sondern uns statt dessen offen und ernsthaft den Werken zuwenden*“ (Gercken, 2001, S. 24).

### **1.3 Öffentlichkeit / Öffentlichkeitsarbeit**

In meiner Arbeit soll es nun nicht generell um „Kunst von Menschen mit Behinderung“ gehen, sondern um diese Kunst in der Öffentlichkeit. Doch wer ist diese Öffentlichkeit? Nach Bendixen (2000, S. 6) ist die gesamte Öffentlichkeit ein diffuser Raum, der nur abstrakt zu beschreiben ist. Öffentlichkeit ist also nicht greifbar. Dass sie existiert und

wirksam ist, lässt sich aber aus dem rückschließen, was die Öffentlichkeit an Reaktionen oder Aktionen auf Ereignisse, Aktionen usw. zeigt. Erst dadurch wird sie wahrnehmbar (vgl. ebd.).

Wahrnehmbar wird jedoch nicht „die Öffentlichkeit“, sondern wahrnehmbar werden Reaktionen, die aus dem diffusen Feld einer Öffentlichkeit kommen und dadurch auf diese rückschließen lassen. Öffentlichkeit hat den Charakter „*eines Potenzials, eines Möglichkeitspools von provozierbaren Reaktionen*“ (Bendixen, 2000, S. 6), womit gemeint ist, dass Teilausschnitte der Öffentlichkeit für bestimmte Vorhaben, Ideen, Projekte usw. mobilisiert werden können. Für kein Vorhaben kann die Öffentlichkeit als Ganzes mobilisiert werden, sondern es handelt sich immer um Teilöffentlichkeiten, die als potentiell interessierbar in Frage kommen. Wie groß der jeweilige Teilausschnitt der Öffentlichkeit (die Teilöffentlichkeit) jedoch ist, der (die) potentiell mobilisierbar ist, kann nie genau definiert werden.

Teilöffentlichkeiten, wie z.B. Besucher oder Besucherinnen einer Galerie oder das Publikum eines Theaters dürfen nicht als konstante Größen verstanden werden, sondern sie sind wandlungsfähig (vgl. Oeckl, 1976, S. 39).

Dass es nicht die eine Öffentlichkeit gibt, wird deutlich in Bendixens Vorstellung der Mehrschichtigkeit der Öffentlichkeit (vgl. Bendixen, 2000, S. 8). Er spricht von verschiedenen „*Dimensionen*“ von Öffentlichkeit: Er unterscheidet z.B. zwischen dem aktuell mobilisierten Publikum (z.B. BesucherInnen einer Ausstellung) und potentiell zu mobilisierendem Publikum (z.B. die An- Kunst – Interessierten im allgemeinen, die aktuell nicht zu mobilisieren waren) (vgl. Bendixen, 2000, S. 8ff).

Auf die Mehrschichtigkeit werde ich im fünften Kapitel noch einmal zurückkommen.

Oeckl (1976, S. 277) nennt zwei Differenzierungskriterien, nach denen die Öffentlichkeit in Teilöffentlichkeiten untergliedert werden kann:

- ⇒ nach Quantität (wie groß sind die Teilöffentlichkeiten: Sind potentiell alle BürgerInnen angesprochen, eine bestimmte Gruppe (z.B. die an Kunst interessierten BürgerInnen ) oder Einzelpersonen (z.B. einE PolitikerIn?)  
und
- ⇒ nach Interesse (werden fachlich orientierte Gruppen angesprochen, sozial-gesellschaftspolitisch- orientierte Gruppen oder wirtschaftspolitische Kreise?)



Ziel für jedes Projekt, jede Institution oder Organisation, das oder die in irgendeiner Form auf Öffentlichkeit angewiesen ist, muss es sein, sich in diesem diffusen Raum der Öffentlichkeit bemerkbar zu machen (vgl. Bendixen, 2000, S. 7). Da es die Öffentlichkeit als Ganzes nicht gibt, stellt sich für das Projekt (die Institution / die Organisation) die Frage, welche Teilöffentlichkeiten angesprochen werden können.

Solche Überlegungen führen zum Begriff der Öffentlichkeitsarbeit.

Öffentlichkeitsarbeit wird häufig beschrieben als *„die planmäßige und strukturierte Herstellung von Öffentlichkeit gegenüber allen Aktivitäten und Diensten im Interesse der Gemeinschaft“* (Oehrens, 1995, S. 6).

Die Betonung bei einer solchen Definition liegt auf Planung und Strukturierung. Dies impliziert, dass alle Beziehungen zwischen - in diesem Fall - Kunstprojekt und Öffentlichkeit absichtsvoll und zielgerichtet entstanden sind. Wenn ich versuche, diese Definition von Öffentlichkeitsarbeit auf Kunstprojekte für Menschen mit geistiger Behinderung zu übertragen, dann scheint mir damit nur ein kleiner Teil der „Beziehungen“ eines solchen Projektes zur Öffentlichkeit erfasst werden zu können. Sicherlich gibt es auch bei den Kunstprojekten wie z.B. den Schlumpfern eine Form von aktiver und zielgerichteter Öffentlichkeitsarbeit. Daneben gibt es aber auch Beziehungen zur Öffentlichkeit, die nicht zielgerichtet aufgenommen wurden, um damit Öffentlichkeitsarbeit zu betreiben, sondern bei denen andere Intentionen im Vordergrund stehen als der Aspekt der Öffentlichkeitsarbeit (z.B. die Erfüllung eines künstlerischen Auftrages, integrative Ideen o.a.). Dennoch findet hier ein Agieren in der Öffentlichkeit statt - und es wird quasi als „Nebeneffekt“ Öffentlichkeitsarbeit geleistet. Insofern würde ich diese in einem weiteren Sinne auch als Öffentlichkeitsarbeit bezeichnen. Brauchbar scheint mir unter Berücksichtigung dieses Aspektes daher die Definition von Albert Oeckl: *„Öffentlichkeitsarbeit ist das Phänomen, das Arbeit mit der Öffentlichkeit, Arbeit in der Öffentlichkeit und Arbeit für die Öffentlichkeit bedeutet“* (Oeckl, 1976, S.19).

Damit umfasst Öffentlichkeitsarbeit jegliche Beziehungen einer Institution, eines Projektes oder einer Organisation zur Öffentlichkeit. Ob diese Beziehungen planmäßig oder zufällig eingegangen wurden und mit welcher Zielsetzung bleibt darin zunächst offen.

Im „Studiengang Öffentlichkeitsarbeit“ wird betont, dass Öffentlichkeitsarbeit Beziehungsarbeit sei, denn sie fördere den Dialog zwischen unterschiedlichen Bezugsgruppen, intern (also zwischen MitarbeiterInnen eines Projektes beispielsweise) wie extern (also die Beziehung eines Projektes nach außen). Öffentlichkeitsarbeit wird in dieser Perspektive verstanden als Kommunikationsinstrument (vgl. Tremml, 1991, S. 5144). Auch Oeckl (1976, S. 92) sieht Öffentlichkeitsarbeit als eine Teildisziplin der Kommunikationswissenschaft.

Öffentlichkeitsarbeit verstanden als Kommunikationsinstrument bedeutet, dass Informationen beispielsweise eines Kunstprojekts nach innen oder außen weitergegeben werden, dass Kommunikation aber mehr ist als bloßer Informationsaustausch. Kommunikation findet auf unterschiedlichen Wegen und auf unterschiedliche Arten statt. Konkretisiert werden sollen die Kommunikationskanäle und Kommunikationsarten am Beispiel der Schlumper im fünften Kapitel.

Kommunikation beruht – anders als Informationsverbreitung – auf Wechselbeziehungen beispielsweise zwischen (Teil-) Öffentlichkeiten und einem Kunstprojekt. Damit hat Öffentlichkeitsarbeit nicht nur einen informierenden Charakter (wie oft angenommen), sondern ist auch akzeptanz- und beteiligungsorientiert.

Aus der Mehrperspektivenvorstellung von Öffentlichkeit ergibt sich auch eine „Mehrschichtigkeit von Beziehungsebenen“, auf denen Öffentlichkeit angesprochen werden kann. Häufig findet sich der Begriff der „Zielgruppen“ von Öffentlichkeitsarbeit.

Oben haben ich angedeutet, dass nicht jede Beziehung zur Öffentlichkeit zwangsläufig „zielgerichtete Öffentlichkeitsarbeit“ sein muss. Dennoch bezieht sich jedes Agieren mit, in oder für die Öffentlichkeit immer auf Teilöffentlichkeiten. Den Begriff der Zielgruppen möchte ich daher im Sinne von „Beziehungsgruppen“ oder „Beziehungsebenen“ verstehen.

Wenn sich Öffentlichkeitsarbeit immer nur auf Teilöffentlichkeiten bezieht, ist es schwierig, ein allgemeines Ziel von Öffentlichkeitsarbeit zu definieren. Oeckl (1976, S. 43) sieht das Grundbestreben von Öffentlichkeitsarbeit darin, einen Zustand des Verstehens und Vertrauens und einer daraus resultierenden Zustimmung in den relevanten Öffentlichkeiten herbeizuführen und zu erhalten. Daraus wird deutlich, dass sich konkretere Ziele von Öffentlichkeitsarbeit immer erst in Abhängigkeit von der

jeweiligen Zielgruppe oder Teilöffentlichkeit bestimmen lassen. Ich werde dies im sechsten Kapitel wieder aufgreifen, wenn ich am Beispiel der Kunstgruppe „die Schlumper“ mögliche Ziele und Zielgruppen eines Kulturprojektes darstellen werde.

Öffentlichkeitsarbeit wird in der Literatur häufig synonym verwendet zum englischen Ausdruck der „Public Relations“. In Anlehnung an den Studiengang Öffentlichkeitsarbeit möchte ich jedoch Öffentlichkeitsarbeit als Überbegriff verwenden, unter dem Public Relations als „*alle verständnis- und vertrauensbildende[n] Maßnahmen*“ (Treml, 1991, S. 5153) subsummiert werden. Damit sind Public Relations ein Aufgabenfeld der Öffentlichkeitsarbeit, neben anderen.

Die Begrifflichkeiten aus dem Spektrum Öffentlichkeit / Öffentlichkeitsarbeit gehen eigentlich auf einen Bereich zurück, der mit Kultur recht wenig zu tun zu haben scheint: den Bereich Marketing. In den letzten Jahren kamen Begriffe auf wie „Kulturmarketing“, „Social Marketing“ o.ä. Treml (1991, S. 5131) folgert daraus, dass der Begriff des Marketing auch auf nichtkommerzielle Unternehmen und Institutionen übertragen worden ist. Ich habe oben schon darauf hingewiesen, dass ich der Meinung bin, dass sich die Begrifflichkeiten aus diesem Bereich nicht immer deckungsgleich auf kulturelle Arbeit und auf die Arbeit mit behinderten oder von Behinderung bedrohten Menschen übertragen lässt. Vor allem darf „Öffentlichkeitsarbeit“ in diesem Kontext nicht als rein ökonomisches Instrument missverstanden werden – und dann auf Begrifflichkeiten wie „Verkaufsförderung“ oder „Werbung“ reduziert werden. Unter Bezugnahme auf das Beispiel Schlumper möchte ich im vierten Kapitel verdeutlichen, dass nicht nur die ökonomische Absicherung des Projektes Grund ist, um an die Öffentlichkeit zu treten, sondern dass dabei auch andere Faktoren eine Rolle spielen.

Bei der Öffentlichkeitsarbeit jedes kulturellen Projektes muss den kulturellen Inhalten Vorrang gegenüber ökonomischen Faktoren eingeräumt werden, da sonst der gesellschaftliche Eigenwert des Kulturellen verloren zu gehen droht (vgl. Bendixen, 2000, S. 5). Allerdings sind auch solche Projekte marktwirtschaftlichen Prinzipien im Kapitalismus unterworfen und müssen in diesen Strukturen agieren. Das heißt: auch ein Kunstprojekt für Menschen mit Behinderung muss „verwertbare“ Produkte erschaffen und schließlich auch verkaufen, um ökonomisch „überleben“ zu können. Insofern scheint es gerechtfertigt, zumindest zu hinterfragen, inwieweit auch ökonomische

Aspekte die Öffentlichkeitsarbeit von Kulturprojekten mitbestimmen oder ein Auftreten in der Öffentlichkeit notwendig machen.

Die grundlegenden Überlegungen zu den Begrifflichkeiten sollen verstanden werden als Basis für die folgende inhaltliche Erarbeitung der Thematik. In den folgenden Kapiteln wird es dann besonders darum gehen, die Begrifflichkeiten in Verbindung zueinander zu setzen.

Wenn heute Kunst – oder Kulturprojekte für Menschen mit Behinderung in die Öffentlichkeit treten, so tun sie dies häufig in sehr professioneller Form. Das ist allerdings eine relativ neue Erscheinung. Um die – um mit Oeckl (1976, S. 19) zu sprechen- *„Arbeit mit der Öffentlichkeit, Arbeit in der Öffentlichkeit und Arbeit für die Öffentlichkeit“* von Kunstprojekten heute zu verstehen, lohnt es sich, die historischen Entwicklungen zu betrachten, die dies möglich werden ließen.

Im folgenden Kapitel soll es daher zum einen um die Öffnung der „Welt der Kunst“ für die Anerkennung von Werken sogenannter Menschen mit geistiger und psychischer Behinderung gehen, und zum anderen um die Öffnung der Behindertenhilfe für das kreative Arbeiten.

## **2. Geschichtliche Entwicklungen**

Die folgende geschichtliche Darstellung bezieht sich nicht nur explizit auf den Umgang mit der Kunst von Menschen mit (sogenannter) „geistiger Behinderung“, sondern schließt auch Überlegungen zur Kunst von Menschen mit psychischen Erkrankungen ein. Dies erscheint mir sinnvoll, da die Beschäftigung mit der Kunst psychisch kranker Menschen ein wichtiger Schritt in der Geschichte war, der es erst ermöglicht hat, dass heute Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung (zumindest in Ansätzen) als gleichwertige Kunst akzeptiert werden kann. Menschen mit psychischen Behinderungen und Menschen mit geistiger Behinderung verbindet eine gesellschaftliche Außenseiterposition, die häufig mit Stigmatisierung und Ausgrenzung einhergeht, was sich nicht zuletzt in einer bis heute für beide Gruppen in weiten Teilen bestehenden Realität des „Lebens in einem Wohnheim“ ausdrückt. Zudem möchte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, dass es so wenig wie es „die psychisch Kranken“ als eine Gruppe gibt, „die Geistigbehinderten“ gibt, sondern dass beide Begriffe viele verschiedene Formen von Erkrankungen und Behinderungen beinhalten.

Wie in der Geschichte Kunst geistig behinderter Menschen in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, hängt – wie ich im folgenden darstellen will – mit zwei Faktoren eng zusammen:

- dem kulturellen und gesellschaftlichen Verständnis von „Kunst“ in verschiedenen Epochen
- der Sichtweise auf Menschen mit Behinderung und psychischer Erkrankung zu verschiedenen Zeiten

Der Anfangspunkt für eine intensive Beschäftigung mit der Kunst von Menschen mit Behinderung oder psychischer Erkrankung lässt sich nach Peter Gorsen (2001a, S. 121) – in Übereinstimmung mit zahlreichen anderen Autoren und Autorinnen – auf den Beginn des 20. Jahrhunderts festsetzen.

Es kann zwar nicht ausgeschlossen werden, dass auch schon vorher Menschen mit Behinderung künstlerisch tätig waren, jedoch gibt es in der Literatur keine Belege darüber, was auch damit zusammenhängen kann, dass es erst zu Beginn des letzten Jahrhunderts zu einer Anerkennung von sogenannten „Geisteskranken“ als KünstlerInnen kam und vorher entstandene Werke – falls es solche gegeben haben sollte- für nicht künstlerisch wertvoll gehalten wurden und somit auch nicht in die Öffentlichkeit gelangten.

## **2.1 Veränderung des Kunstbegriffs**

Seit 500 vor Christus bis zum Ende des 19. Jahrhunderts – mit Unterbrechungen in der Spätantike und im Mittelalter - bestand im westlichen Kulturkreis das Ideal der Kunst darin, Natur möglichst realistisch abzubilden. Dabei ist zu bedenken, dass bis zur Renaissance das Schaffen von bildnerischen Werken nicht im heutigen Sinne als „Kunst“ verstanden wurde, sondern als Handwerk galt. Erst mit dem Beginn der Renaissance änderte sich dieses Verständnis: Als Kunst wurde nun verstanden, was ein „genialer Künstler“ schuf. Der Künstler war nun kein Handwerker mehr, sondern ein Mann, der von der Norm abwich, indem er Außergewöhnliches schuf – also ein Genie. Diese Vorstellung verschärfte sich im 19. Jahrhundert (vgl. Hoffmann, 2001, S. 64f).

Während zur Zeit der Aufklärung die Vernunft als höchstes Gut und der „Wahnsinn“ als *„krankes Spiegelbild der Vernunft“* (Gorsen, 2001a, S. 122) angesehen wurde, fand in der Romantik (Ende des 18. Jahrhunderts) eine Umwertung dieses

Hierarchieverhältnisses statt: Es kam zu einer Ästhetisierung des Wahnsinns, die nach Gorsen (2001a, S. 122) fast als „*Kult des kranken Genies*“ beschrieben werden kann. Durch diese Umwertung rückten nun künstlerisch tätige Menschen mit psychischer Erkrankung in die Nähe eines Künstlergenies, da ja auch ein „normaler“ Künstler in gewisser Weise von der Norm abwich – eben ein Genie war. Cesare Lombroso ging in seinem 1864 erstmals erschienenen Buch „*Genio e follia*“ („Genie und Irrsinn“) sogar soweit, dass er Genie und Irrsinn gleichsetzte, was besagt, dass geniale Kunst immer an Wahnsinn / Geisteskrankheit gekoppelt ist (vgl. Lombroso, 1887, v.a. S. 7ff). Bei Lombroso führt diese Argumentation jedoch zur Ausgrenzung des Genies (vgl. ebd. S. 15) und damit auch des genialen Künstlers (vgl. ebd. S. 18) aus der Normalität – nicht etwa umgekehrt zu einer Integration des „Verrückten“ in diese.

Die Konfrontation von Wahn und Vernunft führte dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Kunst zu völlig neuen Formen, wie Dadaismus, Expressionismus, Kubismus, Surrealismus usw. Das Interesse an Werken von „Geisteskranken“, Kindern und „Primitiven“ wuchs. VertreterInnen modernen Kunstrichtungen erhofften sich Inspiration durch die Werke, die sich nach Lombroso auszeichnen durch eine „*Absurdität hinsichtlich Formen und Farben*“ (ebd., S. 209), „*schamlose Obszönität*“ (ebd., S. 206), Neigung zur Ornamentalität (vgl. ebd., S. 206) und eine Tendenz zur Kombination von Schrift, Hieroglyphen und Zeichnung (vgl. ebd., S. 194). Grund für die „*originelle Erfindungsgabe*“ (Lombroso, 1887, S. 192) bei „geisteskranken Künstlern“ ist nach Lombroso (ebd.) die „*völlig[e] Entfesselung der Einbildungskraft, welcher mithin Schöpfungen entspringen können, vor denen ein klar berechnender Verstand, aus Furcht ins Abgeschmackte, Lächerliche, Unvernünftige zu fallen, zurückschrecken würde*“.

An die Stelle des Ideals der Naturabbildung waren in der Moderne nun Ideale wie Selbstaussdruck, Ausdruck inneren Erlebens etc. getreten.

## **2.2 Beginn der Beschäftigung mit Werken psychisch kranker Menschen am beginnenden 20. Jahrhundert**

Um 1900 entwickelte sich eine Wissenschaft im Bereich der Psychiatrie, bereits im 18. Jahrhundert waren die ersten psychiatrischen Einrichtungen entstanden. Anfang des 20. Jahrhunderts kam es dann zu den ersten Veröffentlichungen, die sich mit Kunst derjenigen Menschen befasste, die in solchen Anstalten lebten. Zunächst waren es

Psychiater, die sich für die Zeichnungen ihrer PatientInnen unter medizinischen oder diagnostischen Gesichtspunkten interessierten: Sie vermuteten eine Wechselbeziehung zwischen Eigenarten im Kunststil und der „Geistesstörung“ des Urhebers der Arbeit. Solche Wechselbeziehungen stellten sie in pathognomischen Tabellen dar (vgl. Thévoz, 1997, S. 1). Es gab jedoch auch einige wenige Psychiater, die schon bald den künstlerischen Wert einiger Arbeiten erkannten und darüber in ihren Veröffentlichungen berichteten. Die bekannteste und wichtigste Veröffentlichung ist wohl Hans Prinzhorns „Bildnerei der Geisteskranken“. Allerdings gab es bereits vorher zwei Veröffentlichungen, die ich an dieser Stelle kurz anführen möchte. Dies sind zum einen „L’art chez les fous“ von Marcel Réja, sowie „Ein Geisteskranker als Künstler“ von Walter Morgenthaler.

Hinter dem Namen Marcel Réja verbirgt sich der Psychiater Dr. Paul Meunier, der unter dem Pseudonym Marcel Réja auch eigene Gedichte und Theaterkritiken veröffentlichte. Meunier veröffentlichte bereits 1901 einen Artikel in der Zeitschrift „Revue Universelle“, in dem er sich mit der Kunst von PatientInnen aus psychiatrischen Anstalten befasste. 1907 erschien dann die ausgearbeitete Version des Artikels unter dem Titel „L’art chez les fous“ als Buch. In diesem befasste sich Marcel Réja mit dem bildnerischen und literarischen Schaffen psychisch kranker Menschen, sowie mit Kinderzeichnungen und „Kunst von Wilden“. Schon der Umstand, dass er das Buch als Marcel Réja und nicht unter seiner Identität als Psychiater herausgab, macht deutlich, dass es ihm um mehr ging, als darum, diagnostische Merkmale aus den Werken abzuleiten: Sein Anliegen war es, ästhetische und künstlerische Aspekte in den Arbeiten aufzuzeigen (vgl. Thévoz, 1997, S. 3f). Nach Réja geht sein Buch folgender Leitfrage nach: *„Wir suchen nicht danach, wieweit ein Künstler als verrückt gelten kann, sondern inwieweit ein offenkundiger Wahnsinn künstlerischen Ausdruck ermöglicht“* (Réja, 1997, S. 17). Dabei schließt er nicht aus, dass Wahnsinn manchmal die Entstehung künstlerischen Schaffens begünstigen kann. Er geht davon aus, dass sich aus der Beschäftigung mit der „Kunst bei den Verrückten“ (Réja, 1997, S. 22) der Vorgang des „Gestaltungsdrangs“ (Réja, 1997, S. 15) oder die Bedingungen des künstlerischen Schaffens untersuchen lassen. In seiner Arbeit versucht er schließlich, Typisches für die Kunst von Verrückten herauszuarbeiten (vgl. ebd. S. 33), wobei er einräumt, dass es keine klare Grenzen zwischen den Werken verrückter und normaler KünstlerInnen gebe

(vgl. ebd. S.20). Réja war somit der erste Psychiater, der den Werken seiner PatientInnen künstlerischen Wert zusprach.

Walter Morgenthaler, ebenfalls Psychiater, veröffentlichte mit „Ein Geisteskranker als Künstler“ die erste Monographie über einen als „geisteskrank“ geltenden Künstler, Adolf Wölfli. Zum Zeitpunkt der Erscheinung des Buches lebte Wölfli bereits 25 Jahre in einer psychiatrischen Anstalt. Erst nach fünf Jahren Aufenthalt in dieser Einrichtung, also längst nach Ausbruch der Erkrankung (Schizophrenie), begann er künstlerisch tätig zu werden. Morgenthaler schildert neben der Krankheitsgeschichte Wölflis auch ausführlich dessen literarische, bildnerische und musische Werke (Gedichte, Prosa, Zeichnungen, Kompositionen). Dabei verwendet er für Wölflis Werke bewusst den Begriff der „Kunst“. Sie werden im Buch zunächst in ihrer Besonderheit dargestellt und später in Zusammenhang mit der Biographie des Künstlers gebracht. Morgenthaler verweist darauf, dass Wölflis Kunst sich in der Qualität vom Durchschnitt des bildnerischen Gestaltens schizophrener Menschen abhebt (dass also auch nicht jeder Schizophrene ein Künstler ist) und zieht Parallelen zwischen Wölflis Werken und den Werken moderner Kunst: *„Die Modernen – es sind meist Hyperintellektuelle, von moderner Kultur Uebersättigte – suchen durch systematische Zerstörung der bisherigen Formen auf gewisse künstlerische Grundelemente zurückzukommen. Bei Wölfli aber sind durch einen Krankheitsprozess, der die logischen und andere seelische Funktionen zerstört hat, solche Grundelemente zutage gefördert worden“* (Morgenthaler, 1985, S. 90).

Zu Beginn der 20er Jahre fanden die Bücher von Réja und Morgenthaler eine eher geringe Anhängerschaft. „L’art chez les fous“ wurde beispielsweise erst 1997 ins Deutsche übersetzt. Hans Prinzhorn, der ein Jahr später die „Bildnerei der Geisteskranken“ veröffentlichte, verweist jedoch auf diese beiden Werke.

Hans Prinzhorn hatte Philosophie, Kunstgeschichte und Psychiatrie studiert. Zwischen 1919 und 1921 hielt er sich in Heidelberg auf und konnte die Sammlung des damaligen Leiters der Heidelberger psychiatrischen Klinik von 127 Objekten, die von Menschen mit psychischen Erkrankungen geschaffen waren, in den zwei Jahren auf mehr als 5000 Objekte vergrößern (vgl. Roth, 2001, S. III). Die Werke waren in der Zeit von 1890 bis 1920 in der Heidelberger Klinik, aber auch in anderen psychiatrischen Einrichtungen in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Italien und Holland entstanden. Es handelt sich



durchweg um spontan entstandene Bilder, Zeichnungen und Plastiken, die ohne Aufforderung und auch ohne Einfluss von Medikamenten entstanden waren. Keine/r der UrheberInnen hatte eine künstlerische Ausbildung. Die Sammlung Prinzhorns in ihrer Größe und Vielschichtigkeit war zum damaligen Zeitpunkt einmalig. Diese Werke dienten Prinzhorn als Anschauungs- und Interpretationsmaterial für sein Buch „Bildnerei der Geisteskranken“. Er verzichtete dabei (im Unterschied zu Morgenthaler) bewusst auf die Bezeichnung der Werke als „Kunst“, denn *„das Wort Kunst mit seiner festen affektbeladenen Bedeutung schließt ein Werturteil ein. Es hebt gestaltete Dinge vor ganz ähnlichen heraus, die als „Nichtkunst“ abgetan werden“* (Prinzhorn, 2001, S. 3). Unter „Bildnerei Geisteskranker“ dagegen versteht er *„alles, was Geisteskranke an räumlich – körperlichen und flächenhaften Gebilden im Sinne der Kunst hervorbringen“* (Prinzhorn, 2001, S. 3).

Mit diesem Buch wollte Prinzhorn das Phänomen der Kreativität – oder wie er es nennt der „*Gestaltung*“ (ebd. S. 15) und des „*Gestaltungsdrang[es]*“ (ebd. S. 16) - untersuchen. Neben einer psychiatrischen Betrachtungsweise, die versucht, in den Werken diagnostische Merkmale zu finden, die mit der geistigen Erkrankung in Zusammenhang stehen, betont Prinzhorn auch ausdrücklich den eigenständigen künstlerischen Wert der Arbeiten und untersucht sie nach kunsttheoretischen Aspekten. Er kommt nach einer ausführlichen Interpretation zahlreicher Werke zu der Behauptung *„ungeübte Geisteskranke, besonders Schizophrene, schaffen nicht selten Bildwerke, die weit in den Bereich ernster Kunst ragen“* (Prinzhorn, 2001, S. 348) und konstatiert Ähnlichkeiten zu den Werken psychisch Kranker, Kinder und sogenannter „Primitiver“. Besonders starke Parallelen sieht er jedoch zur zeitgenössischen Kunst (Prinzhorn, 2001, S. 348ff).

### **2.3 Einflüsse auf die Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts**

Prinzhorns Buch stieß bei zeitgenössischen Künstlern auf großes Interesse. Besonders Vertreter von Surrealismus und Expressionismus sahen in der Kunst psychisch kranker Menschen eine Quelle zur Inspiration für eigene Arbeiten. Die Beschäftigung der Künstler mit „exotischem“, „unverbrauchtem“ Material - wie Kinderzeichnungen, Kunst sogenannter „primitiver Völker“ oder eben die Kunst von „Geisteskranken“ -

führte im 20. Jahrhundert zu einer ästhetischen Umwertung und zu einem erweiterten, anthropologischen Kunstbegriff.

Bereits zwischen 1910 und 1920 übten Vertreter des Expressionismus Kritik an der Zivilisation, am Rationalismus und – bezogen auf die Kunst – an einer vorgeplanten, von Vernunft und Logik gesteuerten Kreativität. Die Maler wollten vom traditionellen Schönheitsbegriff abkehren, Bilder sollten „innerlich schön“ sein. Im Bild sollte das Weltgefühl des Künstlers, also seine inneren Empfindungen dargestellt werden (vgl. Gorsen, 2001a, S. 127). Hier sahen die Expressionisten dann auch den Anknüpfungspunkt für die Beschäftigung mit den Werken sogenannter „Geisteskranker“: Arbeiten von Menschen, die ohne akademische künstlerische Ausbildung aus einem eigenen Antrieb begannen zu malen und ihre Befindlichkeit in Bilder umsetzten, schienen eine geeignete Inspirationsquelle für das neue Kunstverständnis (vgl. ebd., S. 127f).

Nach Michel Thévoz (1997, S. 2) soll Paul Klee Prinzhorns Buch zu seinem Lieblingsbuch erklärt haben. Auch von einigen Surrealisten der 20er Jahre wie Salvador Dalí oder André Breton ist bekannt, dass sie die „Bildnerei der Geisteskranken“ als Anregung für eigene Arbeiten nutzten (vgl. Roth, 2001, S. 6).

Der Surrealismus setzte sich kritisch mit dem Alltagsbewusstsein der sogenannten „Normalität“ und des pragmatischen Realismus auseinander. So vertritt André Breton im ersten surrealistischen Manifest (1924) die These, dass im Namen der Zivilisation und des Fortschritts *„alles aus dem Geiste verbann [t wurde], was zu Recht oder Unrecht als Aberglaube, als Hirngespinnst gilt, und jede Art der Wahrheitssuche [...] verurteil[t wurde], die nicht der gebräuchlichen entspricht“* (Breton, 1924, S. 15). Diese Formen der Wahrheitssuche – nämlich Imagination und Inspiration- erklärten die Surrealisten dann zu künstlerischen Idealen. Zugleich wurde Partei ergriffen für die von der Gesellschaft ausgegrenzten Menschen mit psychischen Erkrankungen. Realitätsflucht, Rückzug aufs eigene Ich oder Halluzinationen, was diesen Menschen bisher als pathologische Eigenschaften zugerechnet wurde, stand für Vertreter surrealistischer Positionen auf der Positivseite von Imagination und Inspiration. Später versuchten Surrealisten sogar, Symptome von „Geisteskrankheit“ zu simulieren, um dadurch eine bewusste und methodische Irritation der „Normalität“ zu bewirken (vgl. Gorsen, 2001a, S. 126f).

Auch Morgenthalers Buch wurde in den 30er Jahren von André Breton wiederentdeckt, der in Wölflis Werk Anregungen für die Suche nach dem „Überwirklichen“ fand, das die Surrealisten zu fassen versuchten (vgl. Spoerri, 1985, S. 153).

## **2.4 Umdeutung der Kunstwerke psychisch kranker Menschen in der Zeit des Nationalsozialismus**

Die Ähnlichkeiten zwischen Werken in der „Bildnerei der Geisteskranken“ und Werken der Modernen Kunst wurden von den Nationalsozialisten aufgegriffen und umgedeutet: Der Ausstellung „Entartete Kunst“ wurden zwei Werke aus der Prinzhornsammlung hinzugefügt, um zu „beweisen“, dass die SchöpferInnen der modernen Kunst und ihre Werke ebenso verrückt und „verabscheuungswürdig“ seien, wie die Werke, die von „Geisteskranken“ geschaffen wurden (vgl. Roth, 2001, S. VII). Vor einem solchen Umkehrschluss hatte Prinzhorn schon 1922 gewarnt und formuliert: *„Der Schluss: dieser Maler malt wie jener Geistesranke, also ist er geisteskrank, ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Pechstein, Heckel u.a. machen Holzfiguren wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger. Wer zu so einfältigen Schlüssen neigt, hat keinen Anspruch, ernstgenommen zu werden“* (Prinzhorn, 2001, S. 346). Prinzhorn sah den wesentlichen Unterschied zwischen moderner Kunst und Kunst von Menschen mit psychischer Krankheit darin, dass KünstlerInnen der Moderne sich bewusst und zeitweise von der Realität entfernen, wobei „Geistesranke“ solche Zustände nicht bewusst herbeiführen könnten, sondern ihnen der Zugang zur Realität in Krankheitsschüben gar nicht mehr möglich sei.

Dennoch benutzte auch der damalige Leiter der Heidelberger Klinik, der zugleich als Obergutachter bei der Durchführung des Euthanasieprogramms tätig war, die Werke als „Beweise für minderwertiges Erbgut“, das ausgemerzt werden sollte. Paradoxerweise war es genau dieser Umstand, der dazu führte, dass die Werke nicht vernichtet, sondern als Beweismaterial archiviert wurden und die Sammlung somit über die Zeit des Nationalsozialismus hinweg bis heute bestehen blieb (vgl. Roth, 2001, S. VII).

## **2.5 Wiederentdeckung der Werke psychisch kranker KünstlerInnen nach dem zweiten Weltkrieg**

Nach dem zweiten Weltkrieg ging es in Deutschland um eine Neubestimmung der Positionen in der Kunst. Eine Befreiung der Moderne vom Vorwurf der Entartung musste geschehen.

Jean Dubuffet, selbst Künstler und Philosoph, versuchte, in theoretischen Überlegungen wie in der eigenen künstlerischen Praxis eine solche Neuorientierung zu entwickeln und umzusetzen. Dubuffet stellte sich vehement dem gültigen normativen Kunstverständnis entgegen und legte 1946 ein eigenes Idealkonzept für eine Kunst nach 1945 vor: Im Zentrum der Kunst sollten die Wahrnehmung und der Entstehungsprozess des Bildes stehen (vgl. Haas, 1997, S. 9f).

Dubuffet kritisierte mit seinem Konzept einer neuen Kunst die bestehende abendländische Vorstellung von Kunst und Kultur, die für ihn lebensfern ist und setzte sich für eine Kunst ein, die näher am wahren Leben der Menschen sein sollte (vgl. Dubuffet, 1967, S. 95f u. 512f). Diese „neue Kunst“ sollte keine neue Form der Hochkultur sein, sondern vielmehr eine antikulturelle Position im Sinne einer Kulturkritik vertreten (vgl. ebd., S. 94f). Die Idee einer antiakademischen Kunst und den Traum von einer Erneuerung der Kultur vertrat zwischen 1946 und 1951 eine Gruppe Intellektueller in Paris – unter ihnen auch Dubuffet, der dieser Kunstform den Namen „Art Brut“ verlieh (vgl. Haas, 1997, S. 17).

Auf der Suche nach einer, „reinen“, „rohen“ Kunst, die allein aus innerem Antrieb des Künstlers/ der Künstlerin erschaffen wird (vgl. Dubuffet, 1967, S. 202), fand der Künstler Interesse an den Werken psychisch erkrankter Menschen. Besonderes Interesse brachte er den Arbeiten Adolf Wöflis entgegen, die er auf einer Reise 1945 in Genf sah. Noch im selben Jahr begann er, für ihn interessante Werke von „Irregulären“ („*les oeuvres des irréguliers*“, Dubuffet, 1967, S. 198) zu sammeln. Im November 1947 fand die erste „Art-Brut-Ausstellung“ in Paris statt, bei der u.a. Werke von Wöfli gezeigt wurden. 1948 wurde aus dem lockeren Verbund der Art-Brut-Anhänger die „Compagnie de l’Art Brut“, zu deren Gründungsmitgliedern neben Jean Dubuffet auch André Breton und Michel Tapié gehörten.

Dubuffet beschreibt, an welchen Werken er Interesse hat, wie folgt: « [productions de toute espèce] *présentant un caractère spontané et fortement inventif, aussi peu que*

*possible débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturels, et ayant pur auteurs des personnes obscures, étrangères aux milieux artistique professionnels.* » (Dubuffet, 1967, S. 167)<sup>1</sup>. Die Werke sollten Spontaneität und Erfindungsreichtum ausdrücken. Dabei kam es Dubuffet rein auf die Aussage des Werkes an sich an, nicht darauf, ob der Künstler bzw. die Künstlerin „geisteskrank“ war oder nicht. Vielmehr kritisierte er das bestehende Verständnis von Geisteskrankheit und Wahn: er wandte sich zum einen gegen eine reine Negativ-Konnotation von „Wahn“ (vgl. ebd., S. 220), zum anderen warnte er aber auch davor, bei Ausstellungen KünstlerInnen nur aufgrund der Zuschreibung einer „Geisteskrankheit“ auszuwählen (vgl. ebd., S. 512). Vielmehr ging es ihm um eine Aufhebung der Dualität gesund – krank, Wahn – Normalität. Dubuffet erklärte zu seiner Sammlung:

*»Il ne s'agit donc pas d'une collection d'œuvres de malades mentaux. Les collections comprennent un millier de pièces, d'environ 200 auteurs différents, dont la moitié environ sont des personnes soignées dans des établissements psychiatriques, les autres étant considérés comme gens normaux.* « (Dubuffet, 1967, S. 512).<sup>2</sup> Als Auswahlkriterium für Dubuffets Sammlung galt also nicht der Geisteszustand des Verfassers, sondern „eine Art schöpferisches Delirium“ („une espèce de délire inspiré“, Dubuffet, 1967, S. 512), das dem Werk innewohnen sollte. Dabei betonte Dubuffet, dass man keinen Kriterienkatalog dafür aufstellen könne, was denn „Art Brut“ sei oder gar „Art Brut“ definieren könne. Letztlich entschied er subjektiv, was zur Art Brut gehört und was nicht (vgl. Dubuffet, 1967, S. 175f).

„Art Brut“ ist also in seinem Ursprung ein historischer Begriff, der Dubuffets Sammlung von 1946 bis zur Auflösung der „Compagnie de l' Art Brut“ im Jahre 1951 beschreibt, wird jedoch heute vielfach für die Kunst psychisch kranker oder behinderter Menschen benutzt. Die Sammlung Art Brut besteht bis heute, seit 1976 ist sie in Lausanne untergebracht.

Nach Gronert (2002, S. 27) kann es als Dubuffets Verdienst angesehen werden, dass er es schaffte, viele Menschen mit seiner Art Brut und mit der Kunst von Menschen mit psychischen Erkrankungen zu konfrontieren und dafür zu interessieren. Dass ihm dies

---

<sup>1</sup> Übersetzung durch Haas (1997, S. 13f): [Werke aus allen Kunstparten], „die einen spontanen und ausgeprägt erfinderischen Charakter aufweisen, der herkömmlichen Kunst und kulturellen Schablonen so wenig wie möglich verpflichtet sind und von Unbekannten stammen, denen die professionellen Künstlermilieus fremd sind“

besser gelang als seinen Vorgängern führt Gronert (ebd.) auf die Tatsache zurück, dass Dubuffet selbst Künstler war und Kontakte in diesem Umfeld hatte und eben nicht – wie alle anderen, die sich zuvor mit der Kunst „Geisteskranker“ beschäftigt hatten – Psychiater war.

Im Vergleich zu Prinzhorns Begriff der „Bildnerei Geisteskranker“ ist der Begriff der Art Brut wesentlich erweitert worden und bot für die Kunst nach dem 2. Weltkrieg, eine „nicht mehr schöne Kunst“, eine große Anziehungskraft. Neben „Art Brut“ existiert seit den 70er Jahren auch die Bezeichnung „Outsiderart“. Der Begriff geht zurück auf Roger Cardinal, der ihn in seinem Buch „Outsider Art“ von 1972 eigentlich als Synonym und englische Übersetzung zu Art Brut verwendete (vgl. Cardinal, 1972). Ähnlich wie Dubuffet ging es auch ihm um eine schöpferische Abweichung von der Normalität in den Werken, um die Ursprünglichkeit („[...] *springing directly from the original sources of emotion* [...]“, ebd. S. 179) und Einfachheit („[...] *in its brutal purity* [...]“, ebd. S. 179) in den Bildern, und um eine alternative Kunstform (vgl. Cardinal, 1972, S. 179). Allerdings wurde der Begriff der Outsiderart dann sehr viel weiter ausgelegt als der Art-Brut - Begriff.

Mit Dubuffet, Tapié und anderen formierte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine europaweite Bewegung von KünstlerInnen, die die Ansätze des Expressionismus, Surrealismus, der Abstraktion usw., die es bereits vor dem 2. Weltkrieg gegeben hatte, aufgriffen und neu thematisierten. Ziel war es, eine „*art autre*“ (Tapié, 1952, Titel), eine anders geartete Kunst zu schaffen, die sich von der Kunst unterschiedlicher Außenseiter beeinflussen ließ. Auch diese Bewegung (vertreten durch die internationale Künstlergruppe CoBrA, Asger Jorn, Georg Baselitz oder Arnulf Rainer) ließ sich von den Werken „geisteskranker“ KünstlerInnen und den Arbeiten von Morgenthaler oder Prinzhorn inspirieren. Peter Gorsen (2001b, S. 75) spricht von einer „*Prinzhorn – Renaissance*“ in den 60er Jahren.

In den 80er Jahren kam es durch die Gruppe „die Neuen Wilden“ (Chia, Clemente, Cucchi, „Mühlheimer Freiheit“ u.a.) zu verherrlichenden Sympatiebekundungen gegenüber der Kunst von Außenseitern und psychisch kranker Menschen. Gorsen (2001a, S. 131) folgert daraus, dass die für lange Zeit parallelen Strömungen der

---

<sup>2</sup> Übersetzung durch Haas (1997, S. 31): „*Es handelt sich also nicht um eine Sammlung von Arbeiten von Geisteskranken. Die Sammlung umfasst etwa 1000 Werke von etwa 200 verschiedenen Autoren, von denen ungefähr die Hälfte in psychiatrischen Anstalten lebt, die andere Hälfte dagegen als normal angesehen wird*“.

akademischen Kunst und der Kunst von sogenannten Außenseitern bis heute immer näher zusammengedrückt sind und es vermehrt zu Kontakten zwischen „Insidern“ und „Outsidern“ gekommen sei und komme, so dass heute ein hierarchieloses Nebeneinander beider Strömungen vorhanden sei.

## **2.6 Wahrnehmung der Kunst geistig behinderter Menschen in der Öffentlichkeit**

Im Bisherigen lag der Fokus primär auf KünstlerInnen mit psychischen Erkrankungen. Die Beschäftigung mit der Rezeption der Kunst sogenannter psychisch kranker Menschen scheint mir unverzichtbar für das Verständnis des heutigen Umgangs mit der Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung. Im Vorigen wurde die Wechselbeziehung zwischen der Kunst von „Geisteskranken“ und dem erweiterten Kunstbegriff aufgezeigt. Erst dieser erweiterte Kunstbegriff der Moderne machte es möglich, Werke von Menschen mit geistiger Behinderung unter dem Kunstaspekt zu betrachten. Folgende Erkenntnisse lassen sich aus der Geschichte ziehen:

- Auch Menschen, die als „geisteskrank“ bezeichnet werden, können Werke von hoher künstlerischer Qualität schaffen.
- Nicht nur akademisch ausgebildete KünstlerInnen können Kunst machen.
- Die Frage nach Normalität/ Wahnsinn und Gesundheit / Krankheit wurde im Kontext der Kunst völlig neu gestellt.

Doch nicht nur in der Kunstszene gab es Veränderungen, sondern auch in der Behindertenhilfe änderten sich die Paradigmen. In der Folge der 68er Bewegung wurden persönliche Entwicklung des Individuums und Selbstentfaltung zu gesellschaftlich bedeutenden Faktoren, die sich auch auf die Arbeit mit behinderten Menschen auswirkte. In diesem Kontext wurde das kreative Tun behinderter Menschen neu bewertet: Man erkannte die Chance zum Persönlichkeitsausdruck im künstlerischen Schaffen und sprach ihm vermehrt auch therapeutischen Wert zu. Ende der 60er Jahre eröffnete auf dem Gelände der „Anstalt Stetten“ die „Kreative Werkstatt Stetten“, in der zunächst 18 erwachsene Menschen mit geistiger Behinderung bildnerisch tätig sein konnten. Im Zentrum der Arbeit stand damals die Frage *„Wie kann die ‚Bildnerie‘ zur Förderung geistig behinderter Erwachsener eingesetzt werden und wie lässt sie sich im einzelnen umsetzen?“* (Spellenberg, 1987, S. 46). Es ging also um den Aspekt der

Förderung von Menschen mit geistiger Behinderung, die durch die Kunst oder künstlerisches Tun ermöglicht werden sollte.

Unter dem Paradigma des „Normalisierungsprinzips“ fand eine Trendwende von einer eher defizitorientierten Sichtweise hin zur Kompetenzorientierung statt, die mehr Offenheit für die Talente (auch im kreativen künstlerischen Bereich) von Menschen mit Behinderung mit sich brachte (vgl. Gronert, 2002, S. 51).

Die Forderung nach Integration für behinderte und psychisch kranke Menschen wird ab den 80er Jahren verstärkt erhoben. Als Beispiel sei hier die Antipsychiatriebewegung genannt, die offensiv die Auflösung oder Öffnung von Anstalten einforderte. 1985 setzte sich die „Blaue Karawane“ ausgehend von der Psychiatrie Blankenburg bei Bremen in Bewegung, um dem Wunsch nach gesellschaftlicher Integration von Menschen mit psychischen Erkrankungen Ausdruck zu verleihen. Aus der Karawane ging schließlich das Kunstprojekt „Blaumeier- Atelier“ hervor, in dem sogenannte „Verrückte“ und „Normale“ gemeinsam künstlerisch tätig sein konnten und wollten. Die Gründung des Blaumeier - Ateliers steht im Kontext der in den 80er Jahren erhobenen Forderung nach einer „Kultur für alle“, einer Kultur, die nicht ausgrenzt, sondern integriert (vgl. Müller/ Schubert, 2001, S. 10). In der Folgezeit eröffneten vermehrt Kunst- oder Kreativitätsprojekte für Menschen mit Behinderung, immer wieder traten Projekte auch mit Ausstellungen in die Öffentlichkeit: Auf Initiative der Bundesvereinigung Lebenshilfe fand beispielsweise 1981 die Ausstellung „Sehweisen“ in München oder 1984 die Wanderausstellung „Wir haben euch etwas zu sagen“ statt (vgl. Höss, 1987, S. 19).

Seit 1983 erscheint jährlich der Kalender „Seh- Weisen“ (herausgegeben von der Lebenshilfe) mit Werken von geistig behinderten Menschen (vgl. Humbert, 1998, S. 3). 1984 fand auch die erste Ausstellung der im selben Jahr gegründeten Künstlergruppe „die Schlumper“ statt, deren Arbeitsweise in den folgenden Kapiteln näher dargestellt werden soll.

Die erste große Ausstellung mit Werken geistig behinderter KünstlerInnen war jedoch sicherlich die Wanderausstellung „Künstler aus Stetten“: In 28 Städten in 13 west- und osteuropäischen Ländern wurden in der Zeit zwischen Januar 1987 und Januar 1990 Werke von Künstlern und Künstlerinnen aus der kreativen Werkstatt Stetten - die inzwischen 60 TeilnehmerInnen hatte- gezeigt (vgl. Anstalt Stetten, 1991, S. 6). Initiiert



wurde die Ausstellung von dem Sonderpädagogen Herbert Höss und dem Kunstpädagogen Max Kläger. Anlässlich dieser Wanderausstellung gab es viel Resonanz in den Medien und es wurde von einem „*ungewöhnlichen Ereignis, einem großen Erfolg*“ (Anstalt Stetten, 1991, S. 6) gesprochen.

Müller und Schubert (2001, S. 11) sprechen von einem wahrhaften „*Boom*“ von Kunstfestivals für und mit Menschen mit Behinderung am Ende der 90er Jahre. Kritisch fragen die beiden Autorinnen, ob nicht teilweise auch zu vieles unter dem Namen „Kunst“ gehandelt wird, was diesem Prädikat nicht standhalten kann. Weiter mutmaßen sie, dass heute auch zunehmend ökonomische Interessen von Einrichtungen hinter dem Engagement für die Kultur stehen, und dass Kultur als öffentlichkeitswirksames Medium für Städte, Gemeinden und Träger eingesetzt wird.

Festhalten lässt sich bis hierher: Veränderungen der Kunstszene mit der Folge eines veränderten Kunstbegriffes und Entwicklungen in der Behindertenhilfe in Richtung einer Sichtweise, die vermehrt den einzelnen Menschen als Individuum mit seinen Fähigkeiten und Stärken im Blick hat, haben es begünstigt, dass künstlerisches Schaffen und Kunstwerke von Menschen mit Behinderung heute zunehmend in der Öffentlichkeit anzutreffen sind.

### **3. Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung heute**

#### **- am Beispiel der Beschreibung und Darstellung des Kunstprojektes „die Schlumper“ in Hamburg<sup>3</sup>-**

Seit den 80er Jahren sind in Deutschland also zahlreiche Angebote für Menschen mit geistiger Behinderung im Bereich der bildenden Kunst entstanden. Diese sind heute in unterschiedlichster Form anzutreffen: es gibt Angebote im Freizeitbereich (wie z.B. die Kreativwerkstatt Stetten oder das Blaumeieratelier in Bremen), es gibt Angebote, die ein oder zweimal in der Woche während der regulären WfbM-Zeit von den Beschäftigten in Anspruch genommen werden können (wie z.B. das Atelier Halle 016 in Reutlingen) oder das Modell Künstlerarbeitsplätze. Bei letzterem finden Menschen

---

<sup>3</sup> die Informationen dieses Kapitels sind hauptsächlich meinem Praktikumsbericht zu einem viermonatigen Praktikum in der „Galerie der Schlumper“ entnommen. An Stellen, wo keine Literaturangaben vermerkt sind, wurden die Informationen in persönlichen Gesprächen mit unterschiedlichen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Projektes erhalten.

mit Behinderung im kreativen Bereich einen Tagesförderstättenplatz (wie z.B. vorwiegend im Atelier Lichtzeichen in Hamburg) oder einen Arbeitsplatz, der einem in einer Werkstatt für behinderte Menschen gleichgestellt ist (wie z.B. bei den Schlumpfern).

Die einzelnen Projekte unterscheiden sich stark hinsichtlich ihrer Zielsetzungen, Ansprüchen, Interessen, MitarbeiterInnenstruktur, Arbeitsweisen und damit auch in ihrem Auftreten in und ihren Beziehungen zur Öffentlichkeit. Es lässt sich aber die Tendenz erkennen, dass KünstlerInnen mit geistiger Behinderung derzeit mehr im Kontext von Kunst- und Kreativgruppen oder Künstlerwerkstätten in der Öffentlichkeit in Erscheinung treten denn als EinzelkünstlerInnen.

Am Beispiel des Kunstprojektes „die Schlumper“ in Hamburg möchte ich darstellen, wie die Arbeitsweise in einem solchen Projekt aussehen kann, um dann im folgenden Kapitel anhand dieses Beispiels mögliche Beziehungen zwischen Kunstprojekten und der Öffentlichkeit zu erörtern. Im sechsten Kapitel werde ich – von Arbeitsweisen der Schlumper ausgehend- auch Überlegungen zu Arbeits- und Präsentationsformen aus anderen Projekten miteinbeziehen.

Dass ich mich für die Darstellung des Projektes Schlumper entschieden habe, hat zwei Gründe: Zum einen wird durch die Darstellung der 20 jährigen Geschichte des Projektes deutlich, dass es viele Organisationsformen für ein solches Projekt geben kann und sich diese auch wandeln können. Zum anderen wird gerade dieses Projekt heute in der Öffentlichkeit in besonderem Maße wahrgenommen: *„Die Schlumper gehören in meinen Augen seit langem zur originären Kultur in unserer Stadt“* schreibt Uwe M. Schneede, der Direktor der Hamburger Kunsthalle über die Gruppe geistig behinderter KünstlerInnen (vgl. Schneede, 2001, S. 2). Dieses Zitat zeigt, dass es die Schlumper geschafft haben, als ernstzunehmende Kunstschaaffende wahrgenommen zu werden.

Bevor im fünften und sechsten Kapitel konkret auf die Beziehungen der Schlumper zur Öffentlichkeit eingegangen werden soll, möchte ich in diesem Kapitel zunächst einmal das Projekt in seiner ganzen Dimension vorstellen. Es erscheint mir sehr wichtig, sowohl die einzelnen Projektbereiche und die unterschiedlichen Aktivitäten, die vom Projekt ausgehen, darzustellen, als auch - zumindest in Ansätzen- über die Hintergrundfaktoren zu berichten, da meiner Meinung nach alle diese Faktoren sich auf

unterschiedliche Weise darauf auswirken, wie und unter welchen Prämissen die Schlumper an die Öffentlichkeit treten wollen und können.

Um Missverständnissen vorzubeugen, möchte ich an dieser Stelle kurz auf die Verwendung der Begriffe *Schlumper*, *MalerInnen*/ *SchlumperkünstlerInnen* und *MitarbeiterInnen* / *künstlerische AssistentInnen* eingehen. Mit folgendem Bedeutungsinhalt verwende ich die Begriffe:

- *die Schlumper*: darunter verstehe ich das Projekt als Ganzes, ohne dabei zwischen Künstlern und Künstlerinnen mit und ohne Behinderung zu differenzieren. „Projekt“ bedeutet in diesem Zusammenhang das Arbeitsprojekt „Schlumper“, das auf Dauer angelegt und nicht mehr zeitlich befristet ist, wie es der Begriff nahe legen könnte. Die Schlumper als „(Kunst-) Projekt“ zu bezeichnen hat sich seit Beginn der (damals befristeten) Atelierarbeit eingebürgert und wird bis heute so verwendet.
- *MalerInnen* / *SchlumperkünstlerInnen*: diese Bezeichnungen verwende ich für Frauen und Männer mit geistiger Behinderung, die im Rahmen des Arbeitsprojektes „die Schlumper“ einen Werkstatt- oder Tagesförderstättenplatz haben und in diesem Kontext künstlerisch tätig sind. Ich möchte ausdrücklich darauf hinweisen, dass sich die künstlerische Arbeit der *MalerInnen* nicht aufs Malen allein beschränkt, sondern dass auch in anderen künstlerischen Formen gearbeitet wird, z.B. Zeichnungen, Objekte, Installationen oder auch Plastiken. Das Malen stellt jedoch den hauptsächlichen Schwerpunkt des Arbeitens dar. Ich verwende den Begriff der *MalerInnen* ohne weitere Ausdifferenzierung (an Stellen wo dies nicht zwingend notwendig erscheint), aus Gründen der Vereinfachung.

Teilweise benutze ich auch den Begriff *SchlumperkünstlerInnen* mit demselben Bedeutungsinhalt.

- *MitarbeiterInnen* / *künstlerische AssistentInnen*: diese Begriffe beziehen sich im folgenden Text auf diejenigen Personen „ohne Behinderung“, die als BetreuerInnen und künstlerische AssistentInnen im Projekt mitarbeiten.

Diese Differenzierung der Begriffe wurde von mir so vorgenommen und wird im Projekt selbst in dieser Weise nicht gemacht. In der Regel werden im Projekt die

*MalerInnen* als *Schlumper* bezeichnet. Dabei kann es aber zu Unklarheiten kommen, wann die Schlumper als Projekt gemeint sind und wann die Schlumper als Personen. Ich möchte meine Differenzierungen eher als Arbeitsbegriffe wie als Definition verstanden wissen – als Arbeitsbegriffe, die dem Text mehr Klarheit geben.

### **3.1 Entstehungsgeschichte des Projektes**

Das Kunstprojekt „die Schlumper“ unter der künstlerischen Leitung des Künstlers Rolf Laute besteht seit 1984. Ausgangspunkt für die Schlumper war ein Kunst-am-Bau-Auftrag in einem Wohnhaus für Kinder und Jugendliche mit Behinderung auf dem Gelände der „Alsterdorfer Anstalten“ in Hamburg, den Rolf Laute gemeinsam mit den zukünftigen Bewohnern und Bewohnerinnen des Hauses ausführte. Die „Projektgruppe Foyergestaltung“, arbeitete ab 1978 eineinhalb Jahre lang an einem Wandbild, das dann den Titel „Der Weg durch die Furt“ erhielt. Rolf Laute ließ den Gestaltenden große Spielräume und stand ihnen mit technischen Hilfestellungen zur Seite. Es entstand unter seiner Leitung eine Gemeinschaftsarbeit, in der auch eigenständige individuelle Werke Platz fanden. Die Arbeitsweise der Projektgruppe, die auch heute noch für die Arbeit der Schlumper prägend ist, fasst Christoph Eissing – Christophersen wie folgt zusammen: *„Es entstand eine Vorgehensweise, die das selbstständige Arbeiten der Behinderten im Blick hat, sie zu Nutznießern ihrer Produkte macht und gleichzeitig ihre vorhandenen künstlerischen Potentiale zur Entfaltung bringt, also insgesamt den sicheren Umgang mit den eigenen autonomen Tendenzen fördert“* (Eissing – Christophersen, 2001, S. 8).

Als 1980 das Projekt Foyergestaltung abgeschlossen war, wollte Rolf Laute gerne die Arbeit mit den behinderten KünstlerInnen fortsetzen. Allerdings war bei den Alsterdorfer Anstalten zu diesem Zeitpunkt keine Bereitschaft vorhanden, Räumlichkeiten für ein Anschlussprojekt zur Verfügung zu stellen.

1984 ergab sich dann die Möglichkeit, in den Kellerräumen des alten Stadthauses Schlump die künstlerische Arbeit fortzusetzen. In dem ehemaligen Krankenhausbau, der von den Alsterdorfer Anstalten als Außenstelle für Wohngruppen und Tagesförderangebote für Menschen mit Behinderungen genutzt wurde, entstand ein Atelier. Die ersten Gelder kamen aus dem Kunstfond Bonn. Mit diesen konnten die

Kellerräume mit Staffeleien, Leinwänden und Farbe behelfsmäßig ausgestattet werden (vgl. Schablon, 1998, S.2).

In Anlehnung an die Adresse „Am Schlump 84“ nannte sich die Gruppe von nun an „die Schlumper“. „Schlump“ bedeutet (wie sich erst später herausstellen sollte) nach dem Grimm’schen Wörterbuch: *„Was ohn Vorgesanken, ohn Kunst unversehns geschieht, das ist Schlump, der unvermutete Glücksfall“* (zit. nach Die Schlumper , o.J., S. 1). Von da an wurde im Stadthaus Schlump einmal pro Woche (jeden Freitag Nachmittag) künstlerisch gearbeitet. Dabei ging es allein um das künstlerische Tun und darum, vorhandene Begabungen in diesem Bereich zu fördern – nicht um eine reine Beschäftigung der Menschen. Die MalerInnen waren unterschiedlichste Leute: Einige hatten sich standhaft den Angeboten der Werkstätten für Behinderte widersetzt oder galten als „werkstattunfähig“. Andere arbeiteten regulär in einer Werkstatt und kamen in ihrer Freizeit zu den Schlumpen. Es war also eine bunt gemischte Gruppe von Frauen und Männern zwischen 20 und 80 Jahren, von denen einige im Stadthaus Schlump wohnten, andere aus dem Großraum Hamburg nur zum Malen an den Schlump kamen. Immer mehr Menschen mit unterschiedlichsten Behinderungen schlossen sich der Gruppe an. Noch im selben Jahr – 1984 - organisierte Rolf Laute eine erste Ausstellung auf dem Gelände der Alsterdorfer Stiftung, in der die ersten Arbeitsergebnisse gezeigt wurden (vgl. Eissing- Christophersen, 2001, S. 9).

Um dem Wunsch nach einer Fortsetzung des Projektes Rechnung zu tragen, wurden 1985 Versuche unternommen, das Projekt in den Förder – oder Werkstattbereich der Alsterdorfer Anstalten einzugliedern, was jedoch scheiterte. Aus heutiger Sicht kann dieses Scheitern als wichtiges Entwicklungsmoment für die Fortführung der Arbeit in einer sehr selbstständigen Weise gesehen werden: es führte noch im selben Jahr zur Gründung des Fördervereins „Freunde der Schlumper e.V.“ Die Mitglieder des Vereins unterstützten durch Mitgliedsbeiträge und Spenden das Projekt und wurden im Gegenzug über die Aktivitäten der Schlumper informiert und erhielten Einladungen zu Ausstellungen. Durch diese materielle Unterstützung konnten die benötigten Malutensilien bereitgestellt werden. Bis Ende 2001 war der Verein „Freunde der Schlumper“ der alleinige Träger aller Aktivitäten der Schlumper.

1995 haben die Schlumper anlässlich eines integrativen, zeitlich auf zwei Jahre befristeten Projektvorhabens<sup>4</sup> mit der Grundschule Chemnitzstraße ein zweites Atelier eingerichtet, das bis heute weiter besteht. Dieses entstand in einem ehemaligen Schulgebäude in der Thedestraße in Altona, der Schule Chemnitzstraße benachbart.

1993 entstand ein frei organisiertes Arbeitsprojekt („Schlumper von Beruf“), das es zunächst 12 – später dann 20 - MalerInnen ermöglichte, ganztätig künstlerisch tätig zu sein. Träger des Arbeitsprojektes war der Verein „Freunde der Schlumper“. Gefördert wurde das Arbeitsprojekt durch direkte Zahlungen von der Behörde für Arbeit, Gesundheit und Soziales der Freien und Hansestadt Hamburg. Für einen Arbeitsplatz wurde ungefähr die Hälfte des Kostensatzes gezahlt, der in einer Werkstatt für behinderte Menschen üblich war.

Seit 1998 verfügen die Schlumper über ein neues Atelier in einer ehemaligen Rinderschlachthalle in St. Pauli, da das Stadthaus Schlump an einen Großinvestor verkauft worden war und die Schlumper daher diese Räumlichkeiten aufgeben mussten. Dieses neue Atelier ist zugleich Galerie und Café (vgl. 3.4.1/ 3.4.2).

## **3.2 Organisationsform und Finanzierung heute**

### **3.2.1 Organisationsform: Die Schlumper und das Konzept „alsterarbeit“**

Die Schlumper sind heute als „Werkstatt für behinderte Menschen“ (WfbM) anerkannt und bieten 24 Menschen einen WfbM-Arbeitsplatz.

2000 / 2001 hatte die Behörde zu verstehen gegeben, dass es ungewiss sei, wie lange solche kleinen autonomen Arbeitsprojekte wie „Schlumper von Beruf“ noch gefördert werden könnten. Das Projekt sollte sich nach einem Dachverband umsehen. Die Alsterdorfer Anstalten - inzwischen umbenannt in „Evangelische Stiftung Alsterdorf“ – traten an die Schlumper heran und boten ihre Zusammenarbeit an. Die Stiftung hatte inzwischen ihr Profil stark verändert. Es kam zu einer öffentlichen Entschuldigung der Stiftung bei den Schlumpen, weil deren Arbeit so lange Zeit abgelehnt worden war. Nach langen Verhandlungen zwischen dem Vorstand des Fördervereins der Schlumper und der Stiftung Alsterdorf übertrug Anfang 2002 der Verein „Freunde der Schlumper“ die Trägerschaft des Projektes der Evangelischen Stiftung Alsterdorf, um die

---

<sup>4</sup> Unter dem Begriff „Projektvorhaben“ verstehe ich zeitlich begrenzte Vorhaben mit Projektcharakter, die parallel zum üblichen „Projektbetrieb“ der Schlumper stattfanden bzw. stattfinden.

Arbeitsplätze der MalerInnen dauerhaft sichern zu können (vgl. Freunde der Schlumper, 2002, S. 1).

Die Schlumper gehören heute zum Geschäftsbereich „alsterarbeit“ der Evangelischen Stiftung Alsterdorf.

Die ehemalige „Anstalt Alsterdorf“ hat sich in den letzten Jahren zunehmend geöffnet und ihr Konzept verändert. Heute wird nach dem Prinzip „Community Care“ gearbeitet, d.h. Menschen mit Behinderung soll die gleichberechtigte Teilhabe und Teilnahme am gesellschaftlichen Leben ermöglicht werden. Dies bezieht sich auf ganz unterschiedliche Lebensbereiche: Wohnen, Freizeit, Arbeit usw. (vgl. Ev. Stiftung Alsterdorf, o.J., S. 1f).

Die Schlumper als Arbeitsprojekt sind innerhalb des Geschäftsbereiches „alsterarbeit“ organisiert. Alsterarbeit umfasst unterschiedlichste Arbeitsangebote für derzeit ca. 700 Menschen mit geistiger oder mehrfacher Behinderung, psychischer Erkrankung oder neurologischer Symptomatik. Die unterschiedlichen Arbeitsangebote reichen von Werkstätten für behinderte Menschen über Tagesfördereinrichtungen, Integrationsbetriebe, Berufsbildungseinrichtungen, Kooperationsarbeitsplätze mit dem ersten Arbeitsmarkt, einen von alsterarbeit betriebenen Catering-Service, eine Bäckerei, bis hin Künstlerarbeitsplätzen (vgl. Evangelische Stiftung Alsterdorf, 2004, S. 18). Letztere bilden einen wichtigen Schwerpunkt des Konzepts. So hat alsterarbeit Musikerarbeitsplätze im Kontext von „Barner 16“ durch die beiden Band-Projekte „Station 17“ und „kUNDEkÖNIG“ oder mit dem Theater „Meine Damen und Herren“ (Ex-Station17Theater) Arbeitsplätze für geistigbehinderte SchauspielerInnen geschaffen. Im Bereich der bildenden Kunst gibt es das „Atelier Lichtzeichen“ und die Schlumper. Derzeit entwickelt sich alsterarbeit dahingehend weiter, dass zunehmend versucht wird, die gewohnten Strukturen von Werkstatt und Tagesförderung aufzulösen und statt dessen durch „integrierte Betriebsstätten“ neue Formen von Arbeitsplätzen zu schaffen. In solchen Betriebsstätten sollen Menschen mit Behinderung von unterschiedlichem Schweregrad gemeinsam arbeiten, wobei jedem und jeder Beschäftigten die notwendige Assistenz zukommen soll. Auch die Schlumper sind Teil einer solchen integrierten Betriebsstätte. Diese Betriebsstätte, die von einer Sozialpädagogin geleitet wird, besteht aus dem Kunst-Projekt „Schlumper“, dem Theater „Meine Damen und Herren“ und der Tagesförderstätte „Alsterstern“. Die

Schlumper und das Theater stellen primär Werkstattarbeitsplätze zur Verfügung, während die Tagesförderstätte Alsterstern Förder- und Betreuungsplätze bietet (vgl. Evangelische Stiftung Alsterdorf, 2004, S. 19). Nach dem Konzept der integrierten Betriebsstätte gibt es jedoch zahlreiche Kooperationen zwischen den drei Bereichen. So können beispielsweise sechs Menschen, die eigentlich einen Förder- und Betreuungsplatz hätten, regelmäßig einen oder mehrere Tage in der Woche bei den Schlumpfern arbeiten.

### 3.2.2 MitarbeiterInnenstruktur im Projekt „Schlumper“

Die künstlerische Leitung des Projektes liegt nach wie vor bei Rolf Laute. Neben ihm arbeiten zehn Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen im Projekt, die alle eine Ausbildung im künstlerischen Bereich haben (KünstlerIn, KulturmanagerIn, GaleristIn, etc.). Vier MitarbeiterInnen sind als Festangestellte beschäftigt, die anderen auf Honorarbasis. Die zehn Mitarbeitenden teilen sich die Betreuung der beiden Ateliers in der Woche auf. Im Atelier Rinderschlachthalle arbeiten immer zwei MitarbeiterInnen pro Tag, im Atelier in der Thedestraße einer. Jede/r Mitarbeiter/in hat ein bis zwei Tage in der Woche, an denen er/ sie im Atelier arbeitet – egal, ob als Honorarkraft oder als Festangestellte/r. Es ist also kein/e MitarbeiterIn mehr als zweimal pro Woche da. Das führt dazu, dass an jedem Tag eine andere MitarbeiterInnenkonstellation als Team zusammenarbeitet.

### 3.2.3 Rolle des Vereins „Freunde der Schlumper“

Der Förderverein besteht weiterhin, um das Projekt materiell und ideell zu fördern. Der Verein ist u.a. zuständig für die Vermarktung der künstlerischen Produkte und für die Akquisition von Spenden, da das Projekt Gewinne erwirtschaften muss. Nach dem Prinzip von alsterarbeit müssen die Betriebe die Gehälter für die Beschäftigten mit Behinderung (hier also die MalerInnen) selber erwirtschaften (Näheres s. Finanzierung unter 3.2.4). Des weiteren ist der Verein zuständig für die Betreuung der Mitglieder, stellt Außenkontakte her (z.B. Organisation von Präsentationsmöglichkeiten und Ausstellungen) und verfügt über die Schlumper – Sammlung. Die Schlumper-Sammlung enthält einen Bestand an unverkäuflichen Werken von allen MalerInnen. Der Verein ist Eigentümer der Sammlung und betreut diese. Er arbeitet mit VertreterInnen von alsterarbeit zusammen (vgl. Freunde der Schlumper, 2002, S. 1ff).



### 3.2.4 Finanzierung

Die Gehälter und Honorare für die betreuenden Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen und die Instandhaltung der Räumlichkeiten werden über die Behörde für Soziales und Familie (BSF) finanziert, die ihrerseits wieder vom Sozialamt abhängt. Die gesetzlichen Grundlagen für diese Finanzierung finden sich im Bundessozialhilfegesetz (BSHG)<sup>5</sup> und im neunten Sozialgesetzbuch (SGB IX)<sup>6</sup>. Zentral ist hier besonders § 40, Abs. 1 Nr. 3 des BSHG, der besagt, dass Menschen „*in besonderen Lebenslagen*“ das Recht auf Leistungen oder sonstige Hilfen haben, die ihnen die Teilhabe am Arbeitsleben ermöglichen. Darunter fällt auch die staatliche Hilfe im Sinne der Eingliederungshilfe. Die staatlichen Gelder werden bei den Schlumpfern ähnlich verteilt wie in einer „normalen“ WfbM.

Die Löhne der MalerInnen, sowie die Anschaffung von Materialien (Farben, Papier, etc.) müssen vom Projekt selbst erwirtschaftet werden. Möglich ist dies durch den Verkauf von Bildern, durch Spenden und Mitgliedsbeiträge des Vereins „Freunde der Schlumper“, sowie durch die Annahme von Auftragsarbeiten. Die Verwaltung des Geldes liegt beim Förderverein.

Jede/r Maler/in erhält denselben Lohn, der bei etwa 120 Euro pro Monat liegt. Der Lohn ist also unabhängig davon, ob oder wie viele Bilder ein/e MalerIn verkauft.

Die Galerie und das Café werden eigenständig vom Verein der Schlumper - d.h. unabhängig von der Stiftung Alsterdorf – betrieben und finanziert. Das heißt, dass auch die Honorare der nichtbehinderten MitarbeiterInnen im Café bzw. in der Galerie über den Verein finanziert werden. Der Erlös des Cafés und das Eintrittsgeld für die Galerie kommen dem Verein zugute.

### **3.3 Arbeitsweisen und Selbstverständnis der Schlumper**

Die Schlumper verstehen sich als rein künstlerisches Projekt, d.h. es wird weder unter pädagogischer noch unter therapeutischer Zielsetzung gearbeitet. Im Vordergrund soll das künstlerische Schaffen um der Kunst willen stehen. Hierdurch unterscheiden sich

---

<sup>5</sup> §40, BSHG: Eingliederungshilfe für Menschen mit Behinderung

<sup>6</sup> §9, §33, SGB IX: Teilhabe behinderter Menschen am gesellschaftlichen Leben und Arbeitsleben  
§39, SGB IX: Festlegung der Leistungen von WfbMs

die Schlumper von vielen Projekten, Kunstwerkstätten oder Malgruppen, die Kunst als Mittel zur Verhaltensänderung verstehen.

Ich möchte auf drei wesentliche Aspekte der Arbeitsweisen der Schlumper an dieser Stelle kurz eingehen: die Selbstbestimmung in der Arbeit, die Individualität des künstlerischen Stils jedes Malers (bzw. jeder Malerin) und die Rolle der Behinderung der MalerInnen.

### 3.3.1 Selbstbestimmung

Die MalerInnen sollen so weit wie möglich selbstbestimmt und frei arbeiten können. Selbstbestimmung bezieht sich dabei auf unterschiedliche Ebenen: Die MalerInnen sind frei in der Wahl ihrer Themen und Motive, in der Auswahl der Materialien, aber auch z.B. in der Einteilung ihres Arbeitstages in Schaffens- und Pausenzeiten.

Die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen haben die Aufgabe, die Rahmenbedingungen so zu gestalten, dass jedem/ jeder MalerIn so weit wie möglich selbstbestimmtes Arbeiten ermöglicht wird. In den künstlerischen Prozess selbst greifen sie nicht ein. Sie übernehmen die Funktion von AssistentInnen.

Zur Gestaltung der Rahmenbedingungen gehört:

- das Bereitstellen von Materialien, das Herrichten der Arbeitsplätze, technische Hilfestellungen (Papier aufziehen, Farben mischen, Bilder rahmen etc.)
- das Lösen von Konflikten, die unter den MalerInnen immer wieder entstehen
- Hilfe bei der Alltagsbewältigung (Unterstützung beim Mittagessen, usw.)

Die MalerInnen erhalten keine „Anleitung“ in dem Sinne, dass Themen oder Materialien für alle zum gleichen Zeitpunkt angeboten werden, oder dass bestimmte Techniken „unterrichtsmäßig“ eingeführt werden.

Allen MalerInnen stehen immer die unterschiedlichsten Materialien zur Verfügung: Holzplatten in unterschiedlichen Formaten, die mit grauem oder weißem Papier bespannt sind, Ölkreiden, Kohle, verschiedene Stifte und Farben. Benötigt ein/e MalerIn andere Materialien, kann er diese mitbringen (z.B. Holz o.ä.) oder die MitarbeiterInnen besorgen das Material mit ihm / ihr zusammen. Dies bedeutet, dass die MalerInnen jederzeit die Möglichkeit haben, neue Materialien auszuprobieren.

Wie die Materialien, so werden auch die Themen von den einzelnen Malern und Malerinnen selbst bestimmt. Viele MalerInnen haben über die Jahre ihre ganz eigenen

Themen entwickelt. Manche bringen sich auch Vorlagen im Sinne von Katalogen, Prospekten oder Büchern mit.

Die freie Arbeitsform erlaubt es jedem und jeder einzelnen, in seinem bzw. ihrem Tempo zu arbeiten. Es gibt MalerInnen, die mit schnellem Pinselstrich mehrere Bilder pro Tag malen, oder andere, die mit zarten Linien ornamentale Flächen gestalten und dann mehrere Tage an einem Bild arbeiten.

### 3.3.2 Individualität

Eng verbunden mit dem Prinzip der Selbstbestimmung ist das Prinzip der Förderung des individuellen Stils jedes Malers und jeder Malerin. Jede/r einzelne soll seinen / ihren eigenen künstlerischen Stil entwickeln und eine eigene Formensprache finden können. Dabei wird an dem angeknüpft, was jede/r einzelne an künstlerischem Ausdrucksvermögen und bildnerischen Fähigkeiten mitbringt. Er / sie wird dann dabei individuell unterstützt, diesen persönlichen Stil zu perfektionieren.

### 3.3.3 Stellenwert der „Behinderung“ der MalerInnen

Wie aus den beiden eben vorgestellten Prinzipien hervorgeht, orientiert sich die Zielsetzung des Projekts primär am künstlerischen Schaffen. Dass die MalerInnen eine Behinderung haben, spielt eine untergeordnete Rolle. Die Behinderung soll dabei weder verleugnet noch überbewertet werden. Jede/r soll soviel Unterstützung bekommen wie er/sie braucht (sei es bei der Alltagsbewältigung oder bei der künstlerischen Arbeit, s.o.).

Das Projekt hat es sich nicht zum Ziel gesetzt, Verhaltensweisen zu verändern oder zu beeinflussen. Vielmehr wird jede/r einzelne als Person ernstgenommen wie er/ sie ist mit seiner / ihrer Behinderung.

Natürlich ist nicht ausgeschlossen, dass es bei einzelnen MalerInnen durch die selbstbestimmte Arbeit und das künstlerische Tun zu Verhaltensänderungen kommt, die als „pädagogisch erwünscht“ oder „therapeutisch erfolgreich“ beschrieben werden könnten. Christoph Eissing- Christophersen formuliert diesen Sachverhalt wie folgt: *„Die Kunst und das Künstlersein ist bei den Schlumpfern zwar etwas ganz Spezielles, Eigenes, so wie das Künstlersein auch in der Normalbevölkerung nur einen bestimmten kleinen Prozentsatz betrifft. Aber die Art und Weise, wie bei den Schlumpfern das*

*Künstlersein und die Kunst gefördert wird, hat ein ‚Nebenprodukt‘ entstehen lassen, das Rehabilitation heißt und eine wichtige paradigmatische Bedeutung für andere Bereiche dieses Fachgebietes haben könnte“ (Eissing – Christophersen, 2001, S. 12).*

Eissing- Christophersen (2001, S. 12) kommt zu dem Schluss, dass bei den Schlumpfern Kunst und Rehabilitation auf „*unbeabsichtigte Weise*“ miteinander verwoben seien.

Das beschriebene Selbstverständnis der Schlumper hat auch Auswirkungen darauf, welche Mitarbeiter oder Mitarbeiterinnen ins Projekt geholt werden. Frauke Hraba – Rau (2004, S. 11) betont, dass bei den Schlumpfern alle betreuenden Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen auch selbst mit freier Kunst zu tun haben. Die Mitarbeitenden haben also keine pädagogische oder therapeutische Ausbildung, sondern eine Ausbildung im Kunstbereich – als KünstlerIn, KulturmanagerIn, GaleristIn o.ä.

Die Tatsache, dass bei den Schlumpfern das künstlerische Schaffen - und nicht „Betreuung von Behinderten“ – im Vordergrund steht, setzt voraus, dass die MalerInnen selbst eine gewisse Begabung im künstlerischen Bereich mitbringen, sowie Motivation für das künstlerische Tun bzw. Interesse am Malen zeigen.

Die Maler und Malerinnen kommen auf verschiedenen Wegen zu den Schlumpfern:

Es sind auch heute noch einige „Schlumper der ersten Stunde“ mit dabei, die schon im Projekt Foyergestaltung mitgewirkt haben oder im Stadthaus Schlump im Kelleratelier gearbeitet hatten.

Andere MalerInnen waren z.T. monate- oder jahrelang freitags in der Galerie zum Malen und haben das Angebot der „Freitagsmaler“ (Näheres vgl. 3.4.3) genutzt. Wenn entdeckt wird, dass unter den „FreitagsmalerInnen“ besonders talentierte Menschen sind, können sie später – wenn es der / die Betreffende möchte und wenn ein Arbeitsplatz frei wird zu einem / einer BerufsschlumperIn werden.

Die Schlumper sind inzwischen in Hamburg (und auch darüber hinaus) schon sehr bekannt. Daher kommt es nun zunehmend vor, dass MitarbeiterInnen von Wohngruppen oder Eltern von künstlerisch interessierten oder begabten behinderten Menschen auf die Schlumper zukommen und sich nach einem Arbeitsplatz für die betreffende Person erkundigen. In solchen Fällen wird dann ein mehrwöchiges Praktikum vereinbart, in dem der oder die Betreffende bei den Schlumpfern arbeiten kann. Anschließend wird entschieden, ob die Person MalerIn bei den Schlumpfern werden kann.

### **3.4 Projektaktivitäten heute**

#### **3.4.1 Die Schlumper - Ateliers**

Die Schlumper verfügen über zwei Ateliers: Die „Galerie der Schlumper“ in der ehemaligen Rinderschlachthalle in St. Pauli und ein zweites Atelier in der Thedestraße in Altona.

##### **a) Atelier „Galerie der Schlumper“**

Die Arbeitszeiten im Atelier sind von Montag bis Freitag von 8.30 Uhr bis 16.00 Uhr.

Die Galerie ist aufgeteilt in zwei Stockwerke. Es gibt verschiedene Bereiche in der Galerie, die aber nie völlig voneinander abgetrennt sind, sondern alles ist jederzeit für jeden zugänglich. Auch Ober- und Untergeschoss sind nicht völlig isoliert voneinander, sondern es kann von einer Empore im ersten Stock nach unten ins Erdgeschoss geschaut werden.

Im Untergeschoss kann in einem Bereich an Staffeleien gemalt werden, in einem weiteren Bereich an Tischen. Die Bereiche sind jeweils so groß, dass mehrere MalerInnen dort arbeiten können. Im Untergeschoss befindet sich auch eine Küche und ein Bereich, der zum Essen genutzt werden kann und nachmittags als Café dient.

Im Obergeschoss sind kleine Einzelateliers. Verschiedene MalerInnen haben dort ihre individuellen Arbeitsplätze eingerichtet. So unterschiedlich wie die Werke der MalerInnen sind auch ihre Ateliers: Frisch gestrichen, sauber und aufgeräumt oder bis unter die Decke beladen mit Holz, Farben, Stoffen oder Fahnen für Objekte und Installationen.

##### **b) Atelier Thedestraße 99**

Seit 1995 verfügen die Schlumper über ein zweites Atelier, das Atelier „Thedestraße 99“ in Altona. Das Atelier entstand durch das Projektvorhaben „Wir gestalten ein Treppenhaus“, bei dem die Schlumper gemeinsam mit verschiedenen Schülern und Schülerinnen der integrativen Grundschule Chemnitzstraße das Treppenhaus der Schule gestalteten. Über einen Zeitraum von circa drei Jahren arbeiteten Schlumper und SchülerInnen gemeinsam. Für dieses Projektvorhaben wurde in einem Nebengebäude

der Schule ein Arbeitsatelier eingerichtet (vgl. Gercken/ Eissing- Christophersen, 2001, S. 202f).

Nach Abschluss des Treppenhaus-Projektes entstand auf beiden Seiten der Wunsch nach einer Fortführung der gemeinsamen Arbeit. Die Kooperation besteht bis heute weiter. Das Atelier wird täglich von je einem oder einer künstlerischen AssistentIn betreut. Die MalerInnen können wählen, ob sie lieber in diesem Atelier arbeiten wollen oder in der Galerie der Schlumper. In der Regel nutzen vier bis sieben MalerInnen das Angebot in der Thedestraße. Das Atelier ist montags bis donnerstags von 8.30 Uhr bis 16.00 Uhr geöffnet. Jeden Vormittag kommen nacheinander je zwei Schülergruppen von acht bis zehn Kindern. An den Nachmittagen steht das Atelier allen Kindern der Schule als freiwilliges Angebot offen.

#### 3.4.2 Galerie, Veranstaltungsort und Café

Die „Galerie der Schlumper“ wird nicht nur als Atelier genutzt, sondern ist zugleich auch Galerie, Veranstaltungsort und Café.

An drei Nachmittagen in der Woche, sowie am Samstag, ist die Galerie der Schlumper für BesucherInnen geöffnet. Interessierte haben die Gelegenheit, sich immer wieder wechselnde Ausstellungen der Schlumper anzusehen und einen Blick in die verschiedenen Ateliers zu werfen. Einige MalerInnen nutzen die Ausstellungszeiten, um zu arbeiten.

Während der Öffnungszeiten der Galerie ist auch das Schlumper- Café geöffnet. So haben die BesucherInnen die Möglichkeit, bei Kaffee und Kuchen mit den MalerInnen oder den künstlerischen AssistentInnen ins Gespräch zu kommen oder sich in Katalogen zu verschiedenen Ausstellungen und anderen Veröffentlichungen über das Arbeitsprojekt zu informieren.

Ein ganz besonderer Café – und Galerietag ist der Samstag, denn samstags findet rund um den alten Schlachthof ein sehr beliebter und gut besuchter Flohmarkt statt. Daher kommen an diesem Tag immer besonders viele Leute in die Galerie.

In der Schlumperhalle finden immer wieder Veranstaltungen unterschiedlicher Art statt. Neben Vernissagen zu den Schlumperaustellungen finden immer wieder auch Konzerte o.ä. statt, denn die Räumlichkeiten können auch für solche Anlässe gemietet werden.

### 3.4.3 Freitagsmaler

Jeden Freitag Nachmittag besteht in den Räumen der Galerie der Schlumper das Angebot eines offenen Malateliers. Zwischen 14.00 Uhr und 18.00 Uhr können Menschen mit Behinderung, die gerne malen, zu den Schlumpfern kommen. Dabei ist keine Anmeldung zu einem Kurs o.ä. nötig, wer Lust hat, kann einfach kommen. Einige „Freitagsmaler“ kommen jede Woche, andere nur sporadisch. Auch einige der MalerInnen des Arbeitsprojektes nutzen den Freitag, um länger zu arbeiten. Den „FreitagsmalerInnen“ stehen dieselben Räumlichkeiten und Materialien zur Verfügung wie den anderen MalerInnen. Zwischen 14.00 Uhr und 16.00 Uhr sind sowohl „Berufsschlumper“ wie auch „Freitagsmaler“ da, es kann hier zu Begegnungen, Kontakten und gegenseitigem Austausch kommen.

### 3.4.4 Kooperation mit dem galeriepädagogischen Dienst

Im Rahmen einer Kooperation mit dem galeriepädagogischen Dienst kommen vierzehntägig jeweils am Montag verschiedene Schulklassen aus Hamburger Grund- und Sonderschulen in die Galerie, um dort Atelier und Galerie kennenzulernen und dann anschließend selbst kreativ tätig zu werden – inspiriert durch die Schlumperwerke.

### 3.4.5 Ausstellungen

Ausstellungen als Möglichkeit zur Präsentation der Werke gehörten bei den Schlumpfern von Anfang an mit dazu. Seit der ersten Schlumperausstellung 1984 gab und gibt es immer wieder Ausstellungen im In- und inzwischen auch Ausland.

Da die Ausstellungen eine wichtige Form der Beziehung zur Öffentlichkeit sind, werde ich darauf später zurückkommen. An dieser Stelle möchte ich nur einen kurzen Einblick in die Ausstellungsaktivitäten der Schlumper in den letzten Jahren geben:

**1991** Freiburg a.d. Elbe: Kehdinger Kunstverein

**1993** Berlin: Kulturbrauerei (Sonnenuhr e.V./

Werkstatt d. Künste)

Hamburg Harburg: Helmsmuseum

**1994** Mehlendorf: Landesmuseum

**1995** Reinbek: Rathaus

**2001** Prag: Rathaus

**2002** Chicago: Cultural Center

Münster: Kunsthaus Kannen

(„Glaubensbilder“ von W. Voigt)

**2002/ 03** Rostock: Kunsthalle

**2003** Göttingen: Kunstverein

**1996** Bonn: Bundesgesundheitsministerium

**1997** Mainz: Rathaus

**1999** Bonn: Landesvertretung

(Beteiligung von M. Gruhl,

C. Zwick, I. Wulff an der

Ausstellung „außerhalb“)

**2005/ 06** Hamburg: Kunsthalle

### 3.4.6 Aufträge

Die Werke der MalerInnen können in der Galerie und bei Ausstellungen käuflich erworben werden. Die Schlumper streben eine Vermarktung auf dem „normalen“ Kunstmarkt an. Daneben nehmen die Schlumper immer wieder künstlerische Aufträge an. Zum einen sind dies die Gestaltung von Plakaten, Plattencovers oder Portraits, zum anderen beteiligen sich die Schlumper häufiger an Kunst-im-öffentlichen-Raum- bzw. Kunst-am-Bau–Ausschreibungen. In der Vergangenheit waren solche Auftragsarbeiten häufig mit verschiedensten Kooperationen verbunden, so gab es beispielsweise anlässlich des Projektvorhabens „Künstler arbeiten in Altenpflegeheimen“ zwischen 1987 und 1989 eine Kooperation zwischen Schlumpfern und dem Altenheim Horn, die in dem Buch „Kein Traum – kein Leben“ (Freie und Hansestadt Hamburg / Kulturbehörde, 1989) dokumentiert ist. Immer wieder gab es bei Auftragsarbeiten auch Kooperationen mit Kindergärten, Kindertagesstätten oder Schulen, so etwa bei der Gestaltung eines Zaunes für eine Kindertagesstätte in der Grabenstraße im Jahr 2003 (vgl. Dohrendorf, 2003, S. 6f) oder bei der Bauzaungestaltung für die Hamburger Messe im Jahr 2004. Bei letzterer gestalteten die Schlumper in Kooperation mit Kindern aus verschiedenen Kindertagesstätten und Kindergärten zwölf große Planen (1,80m mal 1,80m), mit denen dann ein Bauzaun entlang des Messegeländes verhängt wurde.

### **3.5 Zusammenfassung**

Durch die ausführliche Darstellung des Projektes „die Schlumper“ sollte ein Überblick darüber vermittelt werden, wie ein Kunstprojekt für Menschen mit geistiger Behinderung heute aussehen kann und wie vielfältig die Aktivitäten eines solchen Projektes sein können.

Schnittpunkte zwischen Projekt und Öffentlichkeit bestehen an verschiedenen Stellen: die Schlumper öffnen sich nach außen hin und holen „die Öffentlichkeit“ ins Projekt



(z.B. im Café, in der Galerie, bei den Freitagsmalern usw.), die Schlumper gehen selbst in öffentliche Räume (bei Ausstellungen, durch Kunst-am-Bau-Aufträge), sie brauchen aber auch die Öffentlichkeit, um materiell überleben zu können (Mitglieder des Vereins, Verkauf von Bildern).

#### **4. Überlegungen zum Zusammenhang von Kunst und Öffentlichkeit**

Das Beispiel der Schlumper zeigt deutlich: Die Beziehungen zur Öffentlichkeit sind vielfältig und bestehen auf ganz unterschiedlichen Ebenen. In Bezugnahme auf die Schlumper und ihren Beziehungen zur Öffentlichkeit sollen an dieser Stelle die folgenden grundsätzlichen Fragen im Themenfeld Kunst und Öffentlichkeit und Zusammenhänge zwischen diesen andiskutiert werden:

1. Aus welchen Gründen hat ein Kunstprojekt wie die Schlumper ein Interesse daran, an die Öffentlichkeit zu treten?
2. Worin unterscheidet sich Öffentlichkeitsarbeit im Kunstbereich – insbesondere im Bereich Kunst von Menschen mit Behinderung- von Öffentlichkeitsarbeit im allgemeinen?

Sich mit diesen Fragen auseinander zu setzen – ohne sie bis in alle Einzelheiten ausdiskutieren zu können- halte ich für eine wichtige Basis, um dann in den folgenden Kapiteln die Beziehungen der Schlumper zur Öffentlichkeit zu systematisieren und zu analysieren.

##### **4.1 Gründe für die Notwendigkeit von Beziehungen zur Öffentlichkeit**

Zunächst möchte ich der Frage nachgehen, warum ein Projekt wie die Schlumper offensichtlich daran interessiert ist, Beziehungen und Kontakte zur Öffentlichkeit herzustellen. Frauke Hrabá-Rau, Mitarbeiterin bei den Schlumpen und Vorstandsmitglied des Fördervereins, sagt dazu: *„Das - denke ich- ist einfach für jeden Künstler wichtig - und die Schlumper sind ja alles einzelne und individuelle Künstler - dass sie ihre Arbeit, die sie jeden Tag machen, auch irgendjemandem präsentieren wollen.[...] Es ist einmal wichtig für die Lebenshaltungskosten und es ist Anerkennung,*

*wenn andere Leute deine Arbeiten gut finden. Das gibt Anerkennung und Selbstbewusstsein und große Freude“* (Hraba – Rau, 2004, S. 1).

Aus diesem Zitat lassen sich verschiedene Dimensionen ablesen, die Beziehungen zwischen Kunstprojekten und der Öffentlichkeit als erstrebenswert, wenn nicht gar als unverzichtbar erscheinen lassen. Ich möchte sie an dieser Stelle nur kurz andeuten, da es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich sein wird, diese ausführlicher zu ergründen und zu diskutieren.

#### 4.1.1 Anerkennung durch Öffentlichkeit

Frauke Hraba - Rau bezieht diese Überlegung auf die MalerInnen als individuelle Künstlerpersönlichkeiten: Kunst bringt dem Künstler (oder der Künstlerin) Anerkennung und stärkt sein (ihr) Selbstbewusstsein. Dahinter steht die Überlegung, dass ein Künstler bzw. eine Künstlerin z.B. wenn er (sie) Werke ausstellt, positive Rückmeldungen bekommt, seine (ihre) Arbeit bestätigt findet. Aus dieser Bestätigung wiederum kann er (sie) Selbstbewusstsein schöpfen. Diese Überlegung ist eine *psychologische*: Indem der Künstler mit seiner Kunst in die Öffentlichkeit tritt, kann er seine Persönlichkeit positiv weiterentwickeln.

Meiner Meinung nach lässt sich diese Überlegung auch auf die Projektebene übertragen: Wenn die Arbeitsweise oder die Ergebnisse eines Projektes im allgemeinen von der Öffentlichkeit wertgeschätzt werden (sei es durch Presseartikel, persönliches Feedback o.a.), dann wirkt sich dies wiederum positiv auf weitere Projektaktivitäten aus, es kann ein neuer Impuls oder ein Anreiz zur Fortführung der Arbeit sein.

#### 4.1.2 Finanzielle Aspekte

Hraba- Rau betont, dass auch finanzielle Aspekte es nötig machen, in die Öffentlichkeit zu treten. Wieder bezieht sie sich dabei auf eine Künstlerperson: Der Künstler, der seine Werke ausstellt, wir eher Käufer oder Förderer seiner Kunst finden, als der, der nicht an die Öffentlichkeit geht. Kunst ist sein Beruf und er muss damit seinen Lebensunterhalt bestreiten können. Die Argumentationsweise hier ist also eine *ökonomische*.

Die Übertragung auf Projektebene möchte ich am Beispiel der Schlumper aufzeigen: Wie im Kapitel „Finanzierung“ (3.2.4) beschrieben, muss das Arbeitsprojekt die Löhne der MalerInnen selbst erwirtschaften. Wichtige Einnahmequellen sind dabei der

Verkauf von Bildern und das Annehmen von Auftragsarbeiten. Wie dargestellt, erhält am Monatsende jede/r MalerIn einen festen Lohn, d.h. ob oder wieviel von einem/ einer MalerIn verkauft wird, wirkt sich nicht direkt auf seinen/ ihren Lohn aus. Die Verbindung zwischen Einnahmen durch Verkauf, Auftragsarbeiten etc. und Lohn besteht dennoch, eben auf der Projektebene. Dabei ist anzumerken, dass insofern bei der Garantie der Löhne der MalerInnen eine „Sicherheit“ vorhanden ist, die freischaffende Künstler und Künstlerinnen im allgemeinen nicht haben: alsterarbeit würde im Notfall für die Löhne aufkommen, wenn nicht genug erwirtschaftet würde.

Für den Verkauf von Bildern und die Annahme von Auftragsarbeiten ist Öffentlichkeit wichtig: Das Projekt muss im öffentlichen Bewusstsein präsent sein, sonst wird keiner daran denken, den Schlumpen Aufträge zu erteilen. Die Werke müssen in irgendeiner Form in der Öffentlichkeit präsentiert werden, damit KäuferInnen gefunden werden.

Hinzu kommt, dass die Schlumper vom Förderverein „Freunde der Schlumper“ unterstützt werden, der wiederum auf Öffentlichkeit angewiesen ist, um Mitglieder zu werben.

Bei der Koppelung Vermarktung - Lohn ist die Notwendigkeit von Öffentlichkeit offensichtlich. Ein Zusammenhang zwischen finanzieller Sicherung des Projektes und Präsenz in der Öffentlichkeit lässt sich aber auch in indirekter Form herstellen:

Die Schlumper erhalten Zahlungen von der Behörde für Soziales und Familie. Diese Gelder sind öffentliche Gelder. In Zeiten von Ressourcenknappheit, in der öffentliche Gelder eingespart werden sollen, kann es für ein Projekt wie die Schlumper nur von Vorteil sein, im öffentlichen Bewusstsein präsent und akzeptiert zu sein.

Eva- Maria Oehrens (1995, S. 6) sieht in einem Nicht - mehr - wahrgenommen- werden von der Öffentlichkeit den ökonomischen „Untergang“, für jeden, der „*die Anteilnahme anderer braucht, um die eigenen Ziele verfolgen zu können*“.

Ich möchte diesen beiden Dimensionen, die sich aus dem Zitat erschließen lassen, eine weitere hinzufügen:

#### 4.1.3 Kunst an sich bedarf der Öffentlichkeit

Diese These knüpft an *philosophische* Begründungen für das Öffentlichmachen von Kunst an. Klaus Seeland (1997, S. 7) beispielsweise sieht Öffentlichkeit als

Voraussetzung für das Entstehen und die Anerkennung von „Kunst“ an. Er geht davon aus, dass der Kunstakt - also das Entstehen von Kunst - immer eine Beziehung zur Öffentlichkeit hat:

- Kunst kann entstehen, indem bereits Öffentliches in der Kunst aufgegriffen und verfremdet wird. In diesem Fall bedingt etwas Öffentliches die Kunst.
- Kunst kann auch entstehen durch Inspiration. Seeland (ebd.) sieht in der Inspiration etwas Privates, also einen Kontrast zur Öffentlichkeit. Dennoch geht er davon aus, dass die Kunst als Werk den Raum des Privaten verlässt und der Öffentlichkeit ausgesetzt wird.

Dass Kunst in die Öffentlichkeit getragen wird, leitet er vom „*Mitteilungsimperativ der Kunst*“ (Seeland, 1997, S. 7) ab: Kunst hat in einem solchen Verständnis mit Mitteilung und mit „Sich- nach- außen- wenden“ zu tun. Er sieht den Mitteilungsimperativ in der Sache der Kunst selbst begründet. Seeland (ebd.) kommt daher zu der These „*Die Kunst braucht Öffentlichkeit nicht nur, um zur Geltung zu kommen, sie ist die wohl ursprünglichste Form des Öffentlichen, weil an und für sich an Mitteilung und Entäußerung gebunden*“.

Auch Max Fuchs (2004, S. 6) verweist darauf, dass zum Kunstprozess selbst Öffentlichkeit gehört: Nicht nur die Herstellung eines Werkes, sondern auch die Verteilung und Rezeption desselben sind Teil des Kunstprozesses. Dieser ist damit erst durch die öffentliche Rezeption abschließbar.

Fuchs bezieht sich auf Gethmann- Siefert's „Einführung in die Ästhetik“, wenn er Kunst als „*Produkt des Menschen für den Menschen*“ begreift (Gethmann – Siefert, 1995, S. 247/ Fuchs, 2004, S. 11). Kunst wird in einem solchen Verständnis nicht nur für den Künstler oder die Künstlerin selbst geschaffen, sondern impliziert immer schon das „für den anderen“. Kunst wird damit zum Weltdeutungsangebot (vgl. Gethmann- Siefert, 1995, S. 253).

Seeland (1997, S. 7) betont weiter, dass „Kunst“ die Legitimation der Gesellschaft braucht, um als „Kunst“ anerkannt werden zu können. Durch das Zeigen eines Werkes in der Öffentlichkeit wird die Privatheit des Werkes aufgehoben, wird im öffentlichen Raum zur freien Disposition gestellt und zur gesellschaftlichen Kritik freigegeben. Diese Überlegungen knüpfen an die oben dargestellte Definition von Kunst nach

Hoffmann an (vgl. Kapitel 1), die besagt, dass nur ein Werk als Kunst bezeichnet werden könne, das sich dem öffentlichen Diskussionsprozess aussetzt.

Ein In-die-Öffentlichkeit-Treten von Kunstprojekten für Menschen mit Behinderung lässt sich aus einer solchen Perspektive als eine Notwendigkeit ableiten, die sich aus der Sache der Kunst – egal von wem sie gemacht wurde- ableiten lässt.

Aus den Ausführungen zu den drei dargestellten Dimensionen sollte deutlich werden, dass es für ein Kunstprojekt für Menschen mit Behinderung aus mehreren Perspektiven Sinn macht, sich um Öffentlichkeit zu bemühen. Sicherlich könnten weitere Ebenen genannt werden, die hier nicht weiter ausgeführt werden können. Dennoch sollte deutlich geworden sein: Öffentlichkeit und damit auch Öffentlichkeitsarbeit im Kunst- oder Kulturbereich lässt sich nicht auf einen Grund reduzieren und kann damit nicht hinreichend mit den Begrifflichkeiten aus dem Marketingbereich beschrieben werden, die Öffentlichkeitsarbeit vorwiegend mit ökonomischen Bestrebungen in Verbindung bringen. Ich habe auf diese Problematik bereits im ersten Kapitel verwiesen.

Wichtig ist mir an dieser Stelle außerdem: Nicht nur für ein Kunstprojekt mit Menschen mit Behinderung macht es Sinn, an die Öffentlichkeit zu treten. Aus dem Dargestellten wird deutlich, dass die Sache der Kunst und das Künstlersein die Beziehung zur Öffentlichkeit braucht. Es ist also nicht die Behinderung der KünstlerInnen, die die Öffentlichkeit bedingt, sondern die Sache der Kunst. Das wurde auch im Zitat von Frauke Hraba – Rau (s.o.) sehr deutlich.

Aus der offensichtlichen Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit der Pflege öffentlicher Beziehungen entsteht die Frage nach der Gestaltung dieser Beziehungen zur Öffentlichkeit, also die Frage nach „Öffentlichkeitsarbeit“. Wie ich den Begriff verstehe habe ich im ersten Kapitel dargestellt: Es geht mir um die Beziehungen eines Kunstprojektes für Menschen mit geistiger Behinderung in der Öffentlichkeit, mit der Öffentlichkeit und für die Öffentlichkeit.

#### **4.2 Besonderheiten einer Öffentlichkeitsarbeit im Kunstbereich**

Im ersten Kapitel habe ich bereits angesprochen, dass der Begriff der Öffentlichkeitsarbeit, wie er im Bereich des Marketings üblicherweise verwendet wird, sich nur bedingt auf die Öffentlichkeitsarbeit im Kulturbereich übertragen lässt (vgl. 1.3). An dieser Stelle habe ich bereits auf zwei Besonderheiten aufmerksam gemacht,

die ich – unter Bezugnahme auf die Schlumper - an dieser Stelle noch einmal aufgreifen und vertiefen möchte: Dies ist zum einen der Umstand, dass sich die Beziehungen zwischen Kunst und Öffentlichkeit nicht auf eine geplante, strukturierte und zwangsläufig immer zielgerichtete Öffentlichkeitsarbeit reduzieren lassen, zum anderen dass bei der Öffentlichkeitsarbeit im Kunst- und Kulturbereich kulturelle Inhalte stets Priorität haben müssen. Diese Überlegungen gelten selbstverständlich auch für Öffentlichkeitsarbeit im Kunst- und Kulturbereich mit Menschen mit Behinderungen. Hier ergeben sich jedoch zusätzlich weitere Besonderheiten und Schwierigkeiten, die an dieser Stelle kurz angedeutet werden sollen.

#### 4.2.1 Besondere Bedingungen und Schwierigkeiten für Kunstprojekte mit Menschen mit geistiger Behinderung im Kontext der Strukturen des Kunstmarktes

Die Schlumper streben eine Etablierung auf dem normalen Kunstmarkt an. Zunehmend formulieren Kreativ- und Kunstprojekte für Menschen mit Behinderung einen solchen Anspruch (vgl. z.B. Römer, 2004, S. 5).

Ich halte dies durchaus für ein legitimes Ziel- wie die Schlumper zeigen, kann die Etablierung auch gelingen. Dennoch möchte ich auf Schwierigkeiten an dieser Stelle hinweisen: Die Öffentlichkeit muss als mehrdimensional gedacht werden. Der „Kunstmarkt“ und die „Kunstszene“ sind nur ein bestimmter Teilbereich, der Öffentlichkeit ausmacht. Allerdings scheinen einerseits Kunstprojekte für Menschen mit Behinderung gerade zunehmend anzustreben, genau diese Teilöffentlichkeit anzusprechen, andererseits scheint diese Teilöffentlichkeit aber besonders schwer mit der Thematik konfrontierbar zu sein.

Der Kunstmarkt ist ein System mit eigenen Gesetzen, die nachzuvollziehen mir als Pädagogin sicherlich nur bruchstückhaft gelingen kann.

Im Gespräch mit dem Stuttgarter Galeristen Rainer Wehr zeichnete sich für mich die Tendenz ab, dass die Etablierung von Kunst auf dem Kunstmarkt nur bedingt durch geplante, strukturierte Öffentlichkeitsarbeit zu leisten ist. Natürlich gibt es und muss es eine planmäßige und strukturierte Öffentlichkeitsarbeit im Bereich der Kunst geben,

aber es scheinen gerade auch informelle Strukturen eine große Rolle zu spielen: Rainer Wehr bestätigte mir die Bedeutung solcher informeller Wege auf dem Kunstmarkt (vgl. Wehr, 2006, S. 2), die ich hier an einem Beispiel darstellen möchte:

Um sich als Künstler oder Künstlerin auf dem Kunstmarkt zu etablieren, ist es nach Wehr (2006, S. 3) das wichtigste „*in einer renommierten Galerie unter zu kommen*“. In einer solchen Galerie ausgestellt zu werden, stellt für den oder die KünstlerIn eine gewisse Auszeichnung dar und ist mit einer Marktsteigerung seiner Werke verbunden. Dabei ist es üblich, dass der Galerist auf den Künstler zugeht und nicht umgekehrt. Ein umgekehrter Weg, nämlich dass der Künstler oder die Künstlerin sich auf die Suche nach einer Galerie macht, gilt in der Kunstszene als „*unprofessionell*“ (vgl. Wehr, 2006, S. 2). Rainer Wehr beispielsweise hat selbst Kunst studiert und daher viele Kontakte zu KünstlerInnen und Menschen im Kunstbereich, z.B. auch zu Künstlern die eine Professur im Fach Kunst haben. Teilweise machen diese ihn auf junge KünstlerInnen aufmerksam (vgl. Wehr, 2006, S. 2). Zudem ist er häufig an Kunstakademien und sucht dort nach Künstlern und Künstlerinnen, die in das Programm seiner Galerie passen könnten (vgl. ebd. S. 1).

Für ein Kunstprojekt mit Menschen mit geistiger Behinderung, das eine Vermarktung und Akzeptanz auf dem normalen Kunstmarkt anstrebt, ist es zunächst natürlich schwierig, sich in diesen Strukturen bemerkbar zu machen- bzw. zu erreichen, dass ein Galerist auf sie aufmerksam wird. Diese Kunst findet nicht in Akademien statt und häufig kommen MitarbeiterInnen (zumindest zum Teil) eher aus dem pädagogischen Umfeld als aus dem professionellen Kunstbereich.

Die Wege, auf denen Kunst üblicherweise an die Öffentlichkeit kommt und durch die Öffentlichkeitsarbeit betrieben werden kann (Ausstellungen in Galerien etc.), sind für Kunst von Menschen mit Behinderung also mit Hindernissen versehen. Dies bedeutet aber auch, dass sich Kunst von Menschen mit Behinderung- durch vielleicht andere Formen von Öffentlichkeitsarbeit- schon in der Öffentlichkeit bemerkbar machen muss, um überhaupt „entdeckt“ zu werden. Zudem ist natürlich die Frage, welche Galerien ein „Programm“ haben, in das die Kunst von Menschen mit Behinderung passt.

Den Schlupfern kommt sicherlich zu gute, dass die MitarbeiterInnen alle selbst aus dem Kunstbereich kommen und daher – im Gegensatz zu MitarbeiterInnen aus dem pädagogischen Bereich- selbst über Kontakte im Kunstbereich (wie sie Wehr

beschreibt) verfügen. Dass ein Mitarbeiter, der selbst den Kunstmarkt nicht kennt einen Künstler – mit oder ohne Behinderung- jemals auf dem allgemeinen Kunstmarkt etablieren könnte, hält auch Wehr (2006, S. 6) für absolut nicht möglich.

Den Schlumpfern scheint die Etablierung auf dem „normalen“ Kunstmarkt - zumindest auf lokaler Ebene in Hamburg- gelungen zu sein. Es scheint mir aber zweifelhaft, ob dies für jedes Kunstprojekt zwangsläufig ein anzustrebendes Ziel darstellen sollte.

Daneben zeichnet sich aber auch die Entstehung einer „Behindertenkunstszene“ ab, einer Szene für Kunst von Menschen mit Behinderung, die allein unter künstlerischem Aspekt entsteht. Ich habe auf die Problematik einer solchen „Sonderkategorisierung“ der Kunst behinderter Menschen unter 1.2 hingewiesen. Dennoch ist ein solcher Prozess beobachtbar und als ein Versuch einer Antwort auf derzeit bestehende Schwierigkeiten für die Kunst von Menschen mit Behinderung auf dem Kunstmarkt durchaus zu berücksichtigen. Ich werde im siebten Kapitel darauf zurückkommen.

Die Wirkung solcher informeller Strukturen - die Bedeutung der Kenntnis der Logik des Kunstmarktes und die Kenntnis der „Hürden“ für Menschen mit Behinderung in diesem System, die Relevanz von Kontakten zu Menschen aus dem Kunstbereich- muss immer mitbedacht werden, wenn ich im folgenden versuche, ein System zu erarbeiten, nach dem Öffentlichkeitsarbeit in Kunstprojekten funktionieren kann und wenn ich Möglichkeiten nenne, mit denen ein Projekt in die Öffentlichkeit treten kann.

Sicherlich lässt sich das Wirken in der Öffentlichkeit bis zu einem gewissen Grad planen und analysieren- und das halte ich für äußerst wichtig. Doch kann das Folgende nicht als „abzuarbeitender Katalog“ verstanden werden, der – wenn man ihn nur sorgfältig anwendet- zu sicherem Erfolg führt. Besonders muss eine gut geplante Öffentlichkeitsarbeit nicht zwangsläufig eine Akzeptanz in der Kunstszene zur Folge haben. Hierbei gilt es zu bedenken, dass für jeden Künstler und jede Künstlerin - behindert oder nicht- eine Etablierung auf dem Kunstmarkt nicht der Regelfall, sondern eher die Ausnahme ist.

#### 4.2.2 Zur Beziehung zwischen kulturellem Inhalt und der Form seiner Darbietung in der Öffentlichkeit

##### 4.2.2.1 Generelle Überlegungen



Wie ein Kunstprojekt in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird, wird nicht allein durch die Formen der Öffentlichkeitsarbeit bestimmt, sondern auch und besonders durch die Inhalte und ästhetischen Gestaltungen der kulturellen Arbeit. Die Öffentlichkeitsarbeit oder das Kulturmanagement muss mit diesen Inhalten vereinbar sein und darf nicht dem Eigenwert der Kunst entgegenstehende Inhalte vermitteln. Bendixen (2000, S. 12) sieht darin einen großen Unterschied zwischen Öffentlichkeitsarbeit bzw. Marketing im Kunstbereich und in der Wirtschaft: Management an sich leitet seine Regeln von ökonomischen Prinzipien ab, nicht von den Inhalten. Kulturmanagement dagegen ist zentral an Inhalte gebunden.

Während sich das „Produkt“ im Bereich des Wirtschaftsmarketings an den Markt anpasst, sich nach diesem richtet, darf sich ein „kulturelles Produkt“ nicht einfach an die Bedürfnisse des Marktes anpassen, sondern dieses muss sich unabhängig vom Markt entwickeln und ist mit dem entsprechenden Kunstprojekt und seiner Arbeitsweise eng verknüpft.

Um in die Öffentlichkeit zu gelangen braucht letztlich jeder Inhalt eine Form, um vermittelbar zu werden (vgl. Bendixen, 2000, S. 14). Kein kultureller oder künstlerischer Inhalt vermittelt sich per se. Um Projekthinhalte, Arbeitsweisen oder auch die Werke an sich in die Öffentlichkeit zu bringen, bedarf es immer Kommunikationsformen, wie ich sie in den weiteren Kapiteln darstellen werde.

Bendixen verweist aber darauf, dass zu bedenken sei, dass alle verwendeten Kommunikationsmittel immer zugleich auch *„Boten‘ über die Einrichtung als Ganzes [sind], über ihre inhaltlichen Leistungen, die sich zu einer Reputation verdichten, und über ihren Präsentationsstil, die imagebildende Ästhetik der Mittel, durch die sie sich unterscheidbar macht und heraushebt von anderen Einrichtungen ihrer physischen und kulturellen Umgebung“* (Bendixen, 2000, S. 17).

Übertragen auf die Öffentlichkeitsarbeit der Schlumper heißt das:

- Die ausgewählten Mittel der Öffentlichkeitsarbeit erfüllen nicht nur bestimmte Funktionen oder Aufgaben, sondern sie machen zugleich Aussagen über das Projekt „die Schlumper“ als Ganzes, sie lassen inhaltliche Rückschlüsse zu.
- Die Gesamtheit der Mittel führt zu einem „Image“ des Projekts. Dieses Image ist ein spezifisches und unterscheidet die Schlumper zugleich von anderen Projekten.

Die Frage nach dem Image ist immer auch die Frage nach Selbstbild und Fremdbild des Projektes. Jedes Projekt hat eine bestimmte Sicht auf sich selbst. Selbstbild und Fremdbild werden kaum jemals wirklich deckungsgleich sein, aber durch die Wahl bestimmter Kommunikationsformen und ihre Ausgestaltung kann versucht werden, das Selbstbild – oder das eigene Wunschimage – in die Öffentlichkeit zu transportieren, so dass sich das Fremdbild der Öffentlichkeit auf das Projekt diesem möglichst weitgehend annähern kann. Kontraproduktiv sind Kommunikationsmethoden, die andere Inhalte transportieren als das Projekt für sein Image anstrebt.

#### 4.2.2.2 Exkurs: Konkretisierung der Überlegungen am Beispiel der Schlumper

Ich möchte diese Überlegungen konkretisieren durch einen Exkurs zum Beispiel der Schlumper und anhand der Künstlergruppe, ihren Arbeitsweisen und ihrem Auftreten in der Öffentlichkeit oben genannte Aspekte vertiefen.

In Kapitel drei habe ich unter „Arbeitsweisen und Selbstverständnis der Schlumper“ (vgl. 3.4) die zentralen Elemente des Selbstbildes der Schlumper weitergehend erarbeitet. Zusammenfassend ergeben sich folgende Punkte:

- 1) Die Schlumper verstehen sich als rein künstlerisches, nicht als pädagogisch oder therapeutisch orientiertes oder motiviertes Projekt.
- 2) Die Behinderung der MalerInnen soll nicht im Vordergrund stehen. Sie wird weder überbewertet, noch soll sie verleugnet werden.
- 3) Den MalerInnen soll eine weitestgehend selbstbestimmte Arbeit ermöglicht werden.
- 4) Jede/r Maler/in wird dabei unterstützt, einen eigenen, individuellen Stil zu entwickeln.

In Anlehnung an Bendixen tut sich folgende Frage auf: Stimmen die transportierten Inhalte mit dem überein, was die Schlumper in ihrem Selbstverständnis für sich beanspruchen oder werden möglicherweise (unbewusst) durch die Wahl bestimmter Formen doch andere Sichtweisen auf die KünstlerInnen, auf die Werke und auf Behinderung vermittelt? Umgekehrt ließe sich auch formulieren: Wie können Beziehungen zur Öffentlichkeit und Methoden von Öffentlichkeitsarbeit bewusst so ausgestaltet werden, dass gewünschte Effekte in die Öffentlichkeit transportiert werden?

Ich habe oben darauf hingewiesen, dass eine Form öffentlichen Agierens der Schlumper Ausstellungen sind. In der Liste von Ausstellungen wurde schon deutlich, dass es unterschiedliche Formen von Ausstellungen gibt: Gruppenausstellungen von Schlumpfern, Einzelausstellungen von SchlumpermalerInnen, die Beteiligung von einzelnen MalerInnen an Gemeinschaftsausstellungen etc. Schon daraus wird deutlich: Die Methode der Ausstellung kann in unterschiedlichen Formen ausgestaltet werden. Im folgenden möchte ich darstellen, welche inhaltlichen Aussagen (über oben genannte Arbeitsprinzipien) die Entscheidungen für eine bestimmte Form der Ausstellungsgestaltung und –präsentation (bewusst oder implizit) transportieren können.

Wenn sich die Schlumper als künstlerisches Projekt verstehen, das sich auf dem etablierten Kunstmarkt verorten will, hat das Auswirkungen auf die Ausstellungsgestaltung. Besonders deutlich wird das anhand der beiden Fragen „Was wird ausgestellt?“ und „Wo wird es ausgestellt?“.

Für das „Was?“ ist Rolf Laute (2004, S.1) an der öffentlichen Präsentation der Werke besonders wichtig, „*dass man nur das Beste zeigt*“, dass also nicht irgendwelche Bilder in die Öffentlichkeit kommen, sondern diejenigen, die dem Image der ernstzunehmenden Kunst standhalten können. Dabei räumt er ein, dass es schwierig zu bestimmen sei, was das Beste ist, dass aber „*Originalität*“, „*Überraschung*“ und „*Neuheit*“ Kriterien für Kunst seien, dass als Kunst also das „*Bild, das es noch nicht gegeben hat*“ (Laute, 2004, S. 2) gelten könne. Dementsprechend werden bei Ausstellungen die Bilder allein nach Qualität und künstlerischem Wert ausgesucht. Das bringt mit sich, dass nicht alle MalerInnen gleich häufig bei Ausstellungen vertreten sind, dass es „Stars“ gibt, die in jeder Ausstellung mehrfach und andere, die sehr selten vertreten sind. Laute (2004, S.10) räumt ein, dass „soziale“ Aspekte insofern aber auch mitspielen, als dass er darauf achte, dass alle MalerInnen irgendwann einmal mit einem Bild bei einer Ausstellung vertreten seien, da es für SchlumperkünstlerInnen ja auch demütigend sei, jahrelang in einem Atelier zu arbeiten, ohne jemals ausstellen zu können. Dennoch schaue er auch in solchen Fällen, dass von dem entsprechenden Maler oder der Malerin ein künstlerisch gutes Werk ausgesucht werde, da wirklich schlechte Bilder sonst auch eine Ausstellung zerstören könnten (vgl. Laute, 2004, S. 11) – und damit natürlich auch den Ruf eines ernstzunehmenden Kunstprojektes.

Auch das „Wo?“ - die Orte, an denen Ausstellungen gemacht werden- enthalten „verborgene“ Botschaften: Ein Projekt wie die Schlumper, das den Anspruch auf ernstzunehmende Kunst erhebt, wird unglaublich, wenn Ausstellungen immer „nur“ in Einrichtungen für behinderte Menschen stattfinden. Andererseits bringen Ausstellungen wie in der Kunsthalle Rostock, beim Kunstverein Göttingen oder die Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle ein Image gleichwertiger, anerkannter Kunst mit sich. Hinsichtlich der Orte, an denen ausgestellt werden soll, legen die Schlumper Wert darauf, dass *„man versucht, dort auszustellen, wo wirklich Kunst gezeigt wird. Nicht diese improvisierten Sachen - irgendwo im Büroflur“* (Laute, 2004, S. 15). Die Schlumper streben von sich aus also Kunstorte als Ausstellungsorte an. Wenn man jedoch die Ausstellungsliste der vergangenen Jahre liest (vgl. Gercken/ Eissing-Christophersen, 2001, S.191f), dann fällt auf, dass die Schlumper auch häufig in Behinderteneinrichtungen ausgestellt haben. Rolf Laute (2004, S.6) berichtet, dass solche Ausstellungen meistens auf Anfrage der betreffenden Einrichtungen entstanden sind, häufig dann, wenn Einrichtungen selbst künstlerische Angebote für Menschen mit Behinderung auf den Weg bringen wollen. Laute betont, dass den Schlumpfern solche Ausstellungen auch wichtig sind, *„damit diese Schlumperei auch Schule machen kann – nicht dass die [Schlumperei] irgendwo elitär isoliert ist, sondern dass man die anderen mitnimmt“* (Laute, 2004, S. 6). Deutlich wird hier, dass die Schlumper also durchaus nicht nur in der Kunstszene agieren wollen, sondern dass sie sich selbst als eine Art Modell sehen, das andere Einrichtungen nachahmen können.

Durch die Formen der Ausstellungsgestaltung wird also deutlich: Es geht den Schlumpfern um eine ernsthafte und ernstzunehmende Kunst. Dennoch bin ich der Meinung, dass pädagogische Überlegungen im Projekt und in der Öffentlichkeitsarbeit auch mitspielen – wenn sie auch nicht so bezeichnet werden. Wenn es nur um „Kunst“ gehen würde, dann bräuchten die Schlumper keine Ausstellungen in Behinderteneinrichtungen mehr zu machen, denn von einer Angewiesenheit auf solche Ausstellungsanlässe kann keine Rede mehr sein. Auch dürfte es keine „sozialen“ Aspekte bei der Wahl von Bildern geben – auch wenn diese bei den Schlumpfern nur eine untergeordnete Rolle spielen. An dieser Stelle ist anzumerken, dass sich das Problem, dass es MalerInnen gibt, die seltener Bilder mit hohem Kunstwert malen, erst seit kurzem im Projekt gibt: Seit die Schlumper eine anerkannte WfbM sind, müssen

ständig alle Plätze besetzt werden. Da es aber nicht immer einfach ist, sofort bei Freiwerden eines Platzes eine/n adäquate/n Nachfolger/in zu finden, müssen manchmal Menschen aufgenommen werden, die unter anderen Umständen vielleicht nicht aufgenommen worden wären.

Der Schwerpunkt der Schlumper in ihrer öffentlichen Präsentation liegt sicherlich auf der Kunst- aber das Projekt beschränkt sich mit seinem Agieren und seiner Öffentlichkeitsarbeit nicht allein auf den Kunstmarkt. Auch Laute (2004, S. 4) sieht ein Ziel der Arbeit in einer gesellschaftlichen Teilhabe der MalerInnen, die durch die Kunst möglich wird. Ich würde dieses als pädagogisches Ziel bezeichnen.

Auch hinsichtlich des von den Schlumpfern formulierten Anspruches, dass im Projekt die Behinderung der MalerInnen weder im Vordergrund stehen, noch verleugnet werden soll, lassen sich aus der Ausstellungsgestaltung Rückschlüsse ziehen: Diesen Anspruch sehe ich z.B. in der Gestaltung der Galerie der Schlumper eingelöst:

Am Eingang zur Galerie der Schlumper hängt ein Schild, auf dem der Name der Galerie und die Öffnungszeiten stehen – es steht nichts davon, dass es sich um eine „Werkstatt für behinderte Menschen“ handelt. *„Das ist eine ganz normale Galerie [...] Wir sind eine Produzentengalerie, wo gearbeitet wird und die eigenen Produkte verkauft werden“* (Hraba- Rau, 2004, S. 8). Wenn BesucherInnen in die Galerie hineingehen, sehen sie eine große, helle Galerie – eine ganz „normale“ Galerie eben. Sie sehen auch die MalerInnen bei der Arbeit und hier wird dann durchaus deutlich, dass es „besondere“ oder eben „behinderte“ KünstlerInnen sind, die hier arbeiten. Eine Verleugnung der Behinderung hätte zur Konsequenz, dass BesucherInnen überhaupt nicht erfahren dürften, dass die Schlumper eine Gruppe geistigbehinderter KünstlerInnen sind – konsequent wäre es dann nur denkbar, die Galerie dann zu öffnen, wenn niemand arbeitet. So aber werden die Besucher und Besucherinnen durchaus mit dem Thema konfrontiert und haben auch Gelegenheit, in Gesprächen mit MitarbeiterInnen oder den MalerInnen selbst Rückfragen zum Gesamtprojekt zu stellen. Ähnliche Überlegungen gelten für Ausstellungen. Bei den Vernissagen sind immer einige MalerInnen anwesend, die KünstlerInnen, die hinter den Werken stehen, werden also „sichtbar“. Rolf Laute (2004, S. 4) betont, dass er eine Verheimlichung der Behinderung der KünstlerInnen für falsch hält, da dann viele Möglichkeiten zur gesellschaftlichen Teilhabe für die MalerInnen entfallen würden. Es geht also um einen

offenen, ehrlichen Umgang mit der Behinderung. Dies spiegelt sich auch in der Präsentation der Werke in der Galerie oder bei Ausstellungen wider: Rolf Laute macht in der Präsentation der Schlumperwerke keinen grundsätzlichen Unterschied zur Präsentation von Kunst anderer KünstlerInnen (vgl. Laute, 2004, S. 4). Dies ist durchaus nicht selbstverständlich, auch heute noch finden sich in der Literatur viele AutorInnen, die für Kunst behinderter Künstler und Künstlerinnen eine besondere Präsentationsform fordern. Diskutiert werden besonders zwei Punkte: Die Rolle der Biographie der KünstlerInnen und die Gestaltung der Präsentation.

Bei den Schlumpfern wird bei der Präsentation der Werke als „Biographie“ lediglich der Name und das Geburtsdatum auf kleinen Schildchen neben dem Bild vermerkt. Häufig wird aber gefordert, dass biographische Daten bei KünstlerInnen mit geistiger oder psychischer Behinderung stärkere Berücksichtigung finden sollten (vgl. ten Berge, 2001, S. 138). Dahinter steht die These, dass eine Annäherung an die Kunst von „Outsidern“ nicht möglich sei, ohne sie in Bezug zur Biographie des Künstlers zu setzen (vgl. ten Berge, 2001, S. 137). Die Forderung kann sogar soweit gehen, für *„Eigenartiges einen eigenen Platz, eigene Ausstellungskonzepte und einen eigenen Informationsstil“* (ten Berge, 2001, S. 138) zu fordern.

Besonders in der Präsentation der Kunst psychisch kranker KünstlerInnen wird häufig gerade das „Geheimnisvolle“ und „Andere“ betont – z.B. sind im Art Brut Museum in Lausanne (vgl. Kapitel 2) die Wände schwarz gestrichen- eben nicht weiß, wie im „normalen Museum“. Rolf Laute (2004, S. 5) sieht in solchen Präsentationsformen *„eine unnötige Dramatisierung in der Präsentation, dass das so etwas ganz Irres und Geheimnisvolles ist“*. Im Gegensatz dazu findet er (2004, S. 6) *„weiße, neutrale Wände für ein Bild richtig“* – wie es für andere Kunst auch richtig ist. Folgerichtig stellen die Schlumper bevorzugt auch nicht an *„eigenen (im Sinne von eigenartigen) Orten“* aus, sondern dort, wo üblicherweise Kunst gezeigt wird.

Durch die Art ihrer Ausstellungs- und Präsentationsgestaltung wird meiner Meinung nach sehr gut die Sichtweise von Behinderung, die auch im Alltag des Projekts deutlich wird, in die Öffentlichkeit transportiert: Behinderung existiert, ist aber nichts „Merkwürdiges“ oder „Geheimnisvolles“, sondern gehört zur Normalität und Realität. Eine Behinderung eines Menschen schließt eine künstlerische oder bildnerische Begabung nicht aus.

Dass die Behinderung der MalerInnen in der Öffentlichkeit wirklich keine Rolle spielt, ist jedoch derzeit noch eine Idealvorstellung des Projektes. Hraba – Rau (2004, S. 2) verweist darauf, dass die Schlumper noch zu oft unter dem „*Behindertenaspekt*“ mitbetrachtet werden, dass das angestrebte Ziel aber sei, nur noch unter dem Aspekt der „*freien und qualitätvollen Kunst*“ gesehen zu werden (vgl. ebd.).

Auch die Prinzipien Selbstbestimmung und Förderung des individuellen künstlerischen Stils, die im Projekt eine große Rolle spielen, spiegeln sich in der Art der Ausstellungsgestaltung wider: In Ausstellungen, bei denen mehrere Schlumper ihre Werke präsentieren, wird die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Werke verschiedener MalerInnen sichtbar. Die Tatsache, dass bestimmte MalerInnen einen eigenen individuellen Stil entwickelt haben, Vorlieben für bestimmte Materialien, Farben oder Techniken in den Werken sichtbar werden, oder bestimmte Themen bei einzelnen MalerInnen immer wiederkehren, lässt auf eine große Freiheit und Selbstbestimmung der MalerInnen während des Arbeitsprozesses schließen.

Auch wenn sich hinter dem Namen Schlumper eine Künstlergruppe verbirgt und durch das Schlumperlogo (der „Affenbaum“ – nach einem Bild von Uwe Bender) und den gemeinsamen Gruppennamen eine Art Gruppenimage in die Öffentlichkeit gebracht wird, so wird dennoch darauf Wert gelegt, auch die EinzelkünstlerInnen zu präsentieren: „*Wir möchten als sehr begabte, einzelne Künstler gesehen werden, die sich zu einer Gruppe zusammengeschlossen haben. Das wäre ideal. Wir werden natürlich jetzt als Gruppe gesehen und agieren auch als Gruppe mit diesem Schlumpernamen. Der Schlumpername ist bekannt als Gruppe, aber das Ziel ist es natürlich auch, die einzelnen Persönlichkeiten als individuelle Künstler zu präsentieren*“ (Hraba- Rau, 2004, S. 2). Dem wird zum einen dadurch Rechnung getragen, dass bei Ausstellungen oder in Katalogen unter jedem Bild nicht nur „die Schlumper“ steht, sondern der Name des Künstlers/ der Künstlerin, teilweise auch

sein/ihr Geburtsdatum. Damit wird deutlich: Die SchlumperkünstlerInnen sind alles Individuen, jede/r hat seinen oder ihren eigenen Stil.

Zum anderen bietet es sich unter dem Aspekt der Förderung der Individualität der KünstlerInnen natürlich an, Werke einzelner KünstlerInnen im Rahmen einer Einzelausstellung zu präsentieren. Immer wieder gab es schon Ausstellungen von einzelnen MalerInnen des Projektes. Als Beispiel sei hier die Ausstellung „Glaubensbilder“ genannt, bei der im August 2002 Werke von Werner Voigt im Kunsthaus Kannen präsentiert wurden (vgl. Herbers, 2002, o.A.). Bei einer solchen Ausstellungen steht dann wirklich der betreffende Künstler oder die betreffende Künstlerin im Vordergrund. Auch Rolf Laute ist der Meinung, dass es bei Einzelausstellungen dann nur um den oder die betreffende/n Künstler/in geht, nicht um „die Schlumper“ als Gruppe, dass aber in der Biographie des Künstlers oder der Künstlerin erwähnt würde, dass er oder sie bei den Schlumpfern arbeitet (vgl. Laute, 2004, S. 15).

Als weiteres Beispiel kann hier auch die Ausstellung „außerhalb“ genannt werden (Göttingen, 2003): In dieser Ausstellung wurden unter dem Fokus der „*nicht-professionellen Kunst*“ (Antes/ Figura 2003, S. 5) neben Bildern von Gefangenen, Werken von Menschen mit psychischen Erkrankungen, Kinderzeichnungen uvm. auch die Arbeiten von drei Schlumper - Künstlerinnen ausgestellt. Präsentiert wurden diese unter ihrem Namen (Klara Zwick, Inge Wulff, Margot Gruhl) – nicht als „Schlumper“. Lediglich im Katalog zur Ausstellung wurden Bezüge zur Gruppe „die Schlumper“ in den drei Lebensläufen gezogen.

Durch solche Formen werden die KünstlerInnen als Individuen sichtbar mit ihrem eigenen, unverwechselbaren Stil, der sich unabhängig von einer Gruppenzugehörigkeit entwickeln kann. Es wird deutlich, dass der Stil in der Gruppe nicht erzeugt, sondern vielmehr gefördert und weiterentwickelt wird. Ich stimme Joachim Walter (2000, S. 35) zu, der anprangert, dass es „*eher die Ausnahme ist, wenn Künstlerinnen und Künstler mit Einzelausstellungen unter ihrem Namen gezeigt werden*“. Auch Rolf Laute (2004, S. 14) erwähnte, dass die Schlumper Einzelausstellungen eher auf Nachfrage machen, wenn z.B. ein Galerist besonderes Interesse an den Arbeiten eines bestimmten Malers des Schlumper-Projektes hat und diesen einzeln präsentieren will (vgl. ebd.).



Als goldene Regel der Öffentlichkeitsarbeit formuliert Eva- Maria Oehrens: *„Sie [Projekte, Institutionen, Organisationen] müssen klar identifizierbar sein, einen unverwechselbaren Stil präsentieren und eine Übereinstimmung von inhaltlicher Arbeit und deren formalen Darstellung aufweisen“* (Oehrens, 1995, S. 8). Die Beziehung zwischen inhaltlicher Arbeit und formaler Darstellung habe ich durch die Gestaltungsmöglichkeiten bei Ausstellungen am Beispiel der Schlumper ausgeführt. Dasselbe gilt für alle anderen Methoden und Formen (Pressearbeit, Gestaltung eigener Medien etc.) von Öffentlichkeitsarbeit.

In den folgenden Kapiteln werde ich mich nur noch auf die „Form“ beziehen, also mich mit den Funktionsweisen von und davon abhängig mit den Möglichkeiten zur Kommunikation auseinandersetzen, mit Methoden und Techniken, wie die Kunst von Menschen mit Behinderung und Kunstprojekte wie die Schlumper in die Öffentlichkeiten treten und in dieser agieren können. Ich werde die Methoden ausschließlich nach ihrem „formalen“ Wert analysieren.

Mit diesem Abschnitt und dem Exkurs zu den Schlumpfern wollte ich darauf hinweisen, dass eine Analyse auch auf ganz andere Weise möglich gewesen wäre, nämlich hinsichtlich ihrer inhaltlichen Aussagekraft und ihrer expliziten und impliziten Aussagen. Diese Analyse habe ich (bezogen auf die Schlumper) an anderer Stelle bereits ausgeführt (vgl. Gasser, 2005, Kapitel 6).

#### **4.3 Zusammenfassung**

Dieses Kapitel sollte zeigen, dass Kunst und Öffentlichkeit in einem ganz besonderen Verhältnis zu einander stehen: Die Kunst braucht Öffentlichkeit: der Künstler oder die Künstlerin erhält durch die Öffentlichkeit Anerkennung seiner Arbeit, er/ sie braucht sie aber auch aus finanziellen Gründen. Philosophische Ausführungen zum Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit sehen „Kunst“ sogar elementar an Ver-Öffentlichung, an ein An-die-Öffentlichkeit-Treten gebunden. Kunst muss also in irgendeiner Form an die Öffentlichkeit kommen, was dann die Frage nach einer Öffentlichkeitsarbeit für Kunst aufwirft.

Dabei darf der Begriff der Öffentlichkeitsarbeit aber nicht einfach aus dem Marketingbereich mit seiner dortigen Bedeutung und Definition in den kulturellen

Bereich übertragen werden. Öffentlichkeitsarbeit im Kunstbereich unterscheidet sich in zwei elementaren Punkten von einer Öffentlichkeitsarbeit im Marketingbereich:

1. Eine Etablierung von Kunst funktioniert nicht einfach in der Logik einer als „Katalog“ geplanten, gut durchstrukturierten Öffentlichkeitsarbeit. Planung und Strukturierung sind unerlässlich, aber daneben wirken informelle Wege, deren Wirkung nicht unterschätzt werden darf, die aber nur bedingt kalkulierbar und planbar sind. Für die Kunst von Menschen mit Behinderung ist es zusätzlich schwer, sich in diesen Strukturen bemerkbar zu machen.
2. Öffentlichkeitsarbeit im Kunst- und Kulturbereich ist zentral an die kulturellen Inhalte gebunden. Die kulturellen Inhalte müssen immer Vorrang haben, Kunst und Kultur darf nicht einfach an die Nachfrage des Marktes angepasst werden. Dennoch braucht jeder kulturelle Inhalt eine Form, um in die Öffentlichkeit zu gelangen. Form und Inhalt müssen vereinbar sein, die Form darf den kulturellen Inhalt weder untergraben noch ihm entgegenstehende Inhalte vermitteln. Eine optimale Öffentlichkeitsarbeit gelingt dann, wenn über die Form die Inhalte unterstützt und getragen werden. Diese „heimliche“ Vermittlung von Inhalten über die Form sollte stets mitbedacht und ihre Wirkung nicht unterschätzt werden.

In den folgenden Kapiteln soll der Schwerpunkt nun bewusst vorrangig auf Techniken, Methoden und Strukturen von Öffentlichkeitsarbeit gelegt werden. Dennoch sollten bei der Entscheidung für solche Methoden die hier angesprochenen grundlegenden Überlegungen miteinbezogen werden und die eigene Arbeit immer wieder z.B. hinsichtlich explizit und implizit über die Methoden vermittelten Inhalte überprüft und reflektiert werden.

## **5. Bestandsaufnahme möglicher Beziehungen zwischen Öffentlichkeit und Kunstprojekten für Menschen mit geistiger Behinderung am Beispiel einer Systematisierung der Öffentlichkeitsarbeit der Schlumper**

In diesem Kapitel soll es um eine Bestandsaufnahme möglicher Beziehungen zwischen Öffentlichkeit und einem Kunstprojekt für Menschen mit Behinderung gehen, und darum, wie diese Beziehungen gestaltet werden können. Anders formuliert soll es darum gehen, aufzuzeigen, mit welchen Methoden und Techniken Öffentlichkeitsarbeit geleistet werden kann.

Durch folgendes Vorgehen möchte ich zu einer solchen Bestandsaufnahme gelangen: Anhand von Literatur aus dem Bereich „Öffentlichkeitsarbeit im Kulturbereich“ (z.B. Oehrens 1995) lassen sich zentrale Dimensionen von Öffentlichkeitsarbeit bestimmen. Ich möchte diese Dimensionen darstellen und zugleich konkretisieren, indem ich sie in Verbindung setze zum Kunstprojekt Schlumper und seinen Beziehungen zur Öffentlichkeit. Es wird also darum gehen, bestehende Beziehungen zur Öffentlichkeit unter dem Aspekt einer theoretisch fundierten Öffentlichkeitsarbeit zu betrachten, also zu untersuchen, wo und inwieweit bestehende Strukturen bei den Schlumpen zur Öffentlichkeitsarbeit beitragen:

Die allgemeine Frage nach Beziehungs- oder Zielgruppen und Zielen von Öffentlichkeitsarbeit konkretisiert sich in der Frage „Wer ist – für die Schlumper- überhaupt ‚die Öffentlichkeit‘ und warum ist diese Öffentlichkeit wichtig?“

Die Frage nach Kommunikationskanälen und Kommunikationsmitteln wird konkret in Überlegungen dazu, an welchen Stellen ein Kontakt zwischen den Schlumpen und der Öffentlichkeit stattfindet, auf welchen Wegen und mit welchen Mitteln der Kontakt hergestellt wird.

Ich werde also versuchen, die Beziehungen, die die Schlumper zur Öffentlichkeit haben, zu systematisieren, indem ich das bei den Schlumpen Vorhandene (hinsichtlich Formen, Techniken, Zielen der Beziehungen zur Öffentlichkeit) in den größeren Zusammenhang einer Theorie von Öffentlichkeitsarbeit stellen werde. Durch diese Konkretisierung am Beispiel wird auch deutlich werden, an welchen Stellen sich die Überlegungen zur Öffentlichkeitsarbeit im Kulturbereich allgemein auf das spezifische Themenfeld „Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von Menschen mit Behinderung“ übertragen lassen und wo ggf. Modifikationen nötig werden.

Im folgenden wird es zunächst um die Aspekte der Beziehungsebenen bzw. Zielgruppen für Öffentlichkeitsarbeit gehen. Auf dieser Basis sollen dann mögliche Ziele von Öffentlichkeitsarbeit vorgestellt und dann die Möglichkeiten dargestellt werden, auf

welchen Wegen und mit welchen Mitteln mit den Beziehungsgruppen in Kommunikation getreten werden kann.

Anmerken möchte ich an dieser Stelle ausdrücklich, dass sich die Aktivitäten der Schlumper nicht auf den Aspekt der Öffentlichkeitsarbeit reduzieren lassen. Viele der Aktivitäten haben zwar auch einen Bezug zur Öffentlichkeit, im Vordergrund steht aber eigentlich ein anderer Aspekt: z.B. hatte das Projektvorhaben in Kooperation mit dem Altenheim Horn in den 80er Jahren (vgl. 3.4.6) einen deutlichen Bezug zur Öffentlichkeit, trotzdem stand im Vordergrund das künstlerische Arbeiten, bzw. die Erfüllung einer Auftragsarbeit. Dennoch werde ich mich bei der folgenden Analyse lediglich auf die Aspekte Öffentlichkeit und Öffentlichkeitsarbeit konzentrieren.

### **5.1 Beziehungsebenen / Zielgruppen**

In meiner Definition von Öffentlichkeit wurde deutlich, dass die Öffentlichkeit keine einheitliche Größe ist, sondern dass sich innerhalb dieser Öffentlichkeit wiederum Teilöffentlichkeiten ausmachen lassen (vgl. Kapitel 1). Diese unterscheiden sich hinsichtlich Quantität und Interesse.

Aus der Mehrschichtigkeit von Öffentlichkeit folgt, dass die BeziehungspartnerInnen bei der Öffentlichkeitsarbeit nicht eine einheitliche Gruppe darstellen. Beziehungen bestehen auf unterschiedlichen Ebenen und sie werden aus verschiedenen Gründen aufgenommen (falls sie zielgerichtet aufgenommen wurden). Öffentlichkeitsarbeit bedeutet also die Kommunikation mit verschiedenen Teilgruppen.

Nach Oehrens (1995, S. 10f) lassen sich die Beziehungsebenen differenzieren in: eine interne Öffentlichkeit, eine unmittelbar anzuwerbende Öffentlichkeit, Geldgeber, Medien und Meinungsbildner.

Unter interner Öffentlichkeit versteht Oehrens (1995, S.10) die Leitung und MitarbeiterInnen der Institution/ des Verbandes/ der Organisation o.ä., Dachverbände, ehrenamtliche MitarbeiterInnen und Vereinsmitglieder. Bei den Schlumpen finden sich auf dieser Beziehungsebene die Mitglieder und Vorstände des Vereins „Freunde der Schlumper“, die künstlerischen AssistentInnen, sowie als Dachverband die Ev. Stiftung Alsterdorf. Auch feste Kooperationspartner wie bei den Schlumpen die Schule Chemnitzstraße können als interne Öffentlichkeit betrachtet werden. Auf dieser Beziehungsebene geht es nach Oehrens (1995, S.10) um die Verbesserung des

Informationsflusses (Informationen über Entscheidungen, Ziele im Gesamtprojekt), eine Verbesserung der internen Kommunikation und das Schaffen einer Identifikation aller am Projekt Beteiligten mit dem Projekt, seinen Arbeitsweisen und seinen Zielen.

Bezogen auf die Schlumper heißt das: Informationsaustausch und Kommunikation innerhalb des Teams der künstlerischen AssistentInnen, aber auch Austausch zwischen künstlerischen AssistentInnen und KooperationspartnerInnen, sowie Mitgliedern des Freundesvereins.

Als unmittelbar anzuwerbende Öffentlichkeit wird das Publikum genannt (vgl. Oehrens, 1995, S. 19). Bezogen auf die Schlumper heißt dies: Ausstellungsgäste/ TeilnehmerInnen an Vernissagen, Café- und GaleriebesucherInnen, etc. Ebenso gehören zu dieser Ebene Kooperationspartner wie die Freitagsmaler oder Schulklassen, die über den museumspädagogischen Dienst kommen.

Bei der Öffentlichkeitsarbeit auf dieser Ebene geht es nach Oehrens (1995, S. 10) darum, Besonderheiten der eigenen Arbeit darzustellen und das Spektrum der „Leistungen“ des Projektes (oder der Organisation, Institution etc.) vorzustellen. Ziel soll es sein, den Bekanntheitsgrad des Projektes (bzw. der Organisation oder Institution) zu vergrößern und die Akzeptanz durch verschiedene Bevölkerungskreise zu erhöhen. Oehrens (ebd.) verweist darauf, dass ein zunehmender Bekanntheitsgrad wiederum mit ökonomischen Vorteilen in Verbindung stehe. Bezogen auf die Schlumper lässt sich das folgendermaßen verdeutlichen: In die Galerie oder zu Ausstellungen werden BesucherInnen eingeladen. Durch eine kontinuierliche Präsenz in der Öffentlichkeit durch Ausstellungen usw. steigt der Bekanntheitsgrad des Projektes und damit auch die Chance, Bilder zu verkaufen, Sponsoren fürs Gesamtprojekt zu finden oder neue Vereinsmitglieder anzuwerben.

Eine weitere Ebene stellen für Oehrens (1995, S. 10) Geldgeber dar. Sie nennt hier politische Gremien, Verwaltungsorgane, Wirtschaftsunternehmen, Organisationen der Wirtschaft und Förderkreise / Stiftungen.

Wie aus der in Kapitel drei (Abschnitt 3.2.4) dargestellten Finanzierungsform der Schlumper hervorgeht, ist wichtigster „Geldgeber“ die Behörde für Soziales und Familie. Da aber die Schlumper - im Gegensatz zu früher - heute keine direkten Zahlungen von der Behörde erhalten, sondern diese Gelder über die Stiftung Alsterdorf

verwaltet werden, ist sicherlich auch die Stiftung an dieser Stelle zu nennen. Auch der Förderverein kann als „Geldgeber“ betrachtet werden.

Ziel der Bemühung um solche Beziehungen ist nach Oehrens (1995, S.11) die materielle Absicherung des Projektes, der Organisation oder Institution. Dafür ist es notwendig, das fachliche Profil des Projektes (bzw. der Institution, Organisation etc.) darzustellen, den Bekanntheitsgrad zu erhöhen, die gesellschaftliche Bedeutung der eigenen Arbeit darzustellen und Vertrauen in die eigene Arbeit zu schaffen. Weiter nennt sie das Schaffen eines eigenständigen Images der Tätigkeit auf politischer Ebene als erstrebenswert, sowie das Gewinnen von Unterstützung durch Prominente und das Bilden von Kooperationen mit „potenten PartnerInnen“ (die Schlumper z.B. haben ein Sponsoringabkommen mit Europcar).

Eine weitere Beziehungsebene stellen Medien dar, wie beispielsweise Publikumspresse (Tageszeitungen, Illustrierte), Fachpresse (im Bezug auf Kunst z.B. das Kunstmagazin „Art“), Hörfunk oder Fernsehen (vgl. Oehrens, 1995, S. 11). Medien sind „*professionelle Multiplikatoren*“ (ebd.), d.h. durch sie werden Informationen, Meinungen oder Positionen in eine große Öffentlichkeit transportiert. Ansprechpartner sind hierbei nicht „die Medien“, sondern JournalistInnen, VertreterInnen von Zeitungen usw. Durch verschiedene Medien wird jeweils eine ganz unterschiedliche Gruppe von Menschen erreicht (regional / überregional; bürgerliche Presse / Fachpresse; etc). Mit Hilfe der Medien kann der Bekanntheitsgrad eines Projektes o.ä. gesteigert werden, Ziele und Arbeitsweisen eines Projektes, einer Organisation oder Institution können vermittelt werden, Information über Aktuelles und Neues kann stattfinden.

Bezogen auf die Schlumper kommen ganz unterschiedliche Medienkontakte in Frage: Für Ausstellungsankündigungen oder Veranstaltungen in Hamburg ist sicherlich die regionale Presse eine wichtige Ansprechpartnerin. Daneben gibt es aber auch das Bemühen um überregionale Presse (z.B. Dokumentationsfilm im Fernsehen, Fachpresse). In der regionalen Presse wird vor allem der Aspekt „Information über Aktuelles“ im Vordergrund stehen, wohingegen es in der Fachpresse mehr um das Festigen eines Images geht und um Anerkennung der künstlerischen Arbeit.

Schließlich verweist Oehrens (1995, S.11) auf die Meinungsbildner als Zielgruppe: KommunalpolitikerInnen, EinwohnerInnen oder direkte Nachbarschaft. Im Bezug auf die Schlumper könnten hier die Kultursenatorin der Stadt Hamburg ebenso wie die

STEG (Stadterneuerungs – und Stadtentwicklungsgesellschaft Hamburg mbH.) o.a. genannt werden. Die STEG beispielsweise, in deren Zuständigkeit neben der Altbausanierung auch das Quartiersmanagement in dem Viertel fällt, in dem sich die Galerie der Schlumper befindet, kann als wichtige politische Meinungsbildnerin angesehen werden, da die STEG selbst ihre Aufgabe in der Mittlerfunktion zwischen Stadtteilbewohnern, Politik und Verwaltung sieht (vgl. [www.steg-hh.de](http://www.steg-hh.de)).

Auf dieser Beziehungsebene geht es darum, bei wichtigen Berufsgruppen, Einzelpersonen oder anerkannten gesellschaftlichen Institutionen um Vertrauen zu werben und Beziehungen zu diesen zu pflegen. Im Bezug auf die Schlumper geht es dabei sicherlich um die Darstellung von Kompetenz gegenüber VertreterInnen der Kunstszene (z.B. GaleristInnen), aber auch um Vertrauenswerbung bei PolitikerInnen.

Das Modell von Oehrens unterteilt die Öffentlichkeit nach Quantität: Während durch die interne Öffentlichkeit eine relativ geringe Zahl an Menschen angesprochen wird, die zudem relativ genau bestimmt werden kann, weitet sich die Zahl der Erreichbaren immer mehr aus. MedienvertreterInnen und Meinungsbildner stehen am Ende dieser Kette, obwohl es sich hierbei häufig um Einzelpersonen handelt. Da Oehrens ihnen aber eine Multiplikatorenrolle zuweist stehen sie quasi als StellvertreterInnen der durch sie zu erreichenden Öffentlichkeitsgruppe.

Das Modell macht meiner Meinung nach sehr gut deutlich, dass es nicht „die Öffentlichkeit“ gibt, sondern dass es innerhalb der Öffentlichkeit bestimmte Gruppen sind, die für ein Projekt wie die Schlumper überhaupt interessant sind, und dass Öffentlichkeitsarbeit auf diese abzustimmen ist.

Dennoch scheint mir das Modell in dieser Form noch nicht hinreichend zu sein und ich möchte zwei kurze Überlegungen anschließen:

Das Modell scheint mir eine Vereinfachung vorzugeben, indem die Teilöffentlichkeiten so klar voneinander abgegrenzt werden. Ich halte es für angemessener, die Teilöffentlichkeiten nicht als abgeschlossene Teilgruppen zu betrachten, sondern davon auszugehen, dass sich Überschneidungen ergeben. So kann zum Beispiel eine Ausstellung, deren Publikum bei Oehrens auf der Stufe „unmittelbar anzuwerbende Öffentlichkeit“ angesiedelt ist, wiederum zum Multiplikator werden, indem die Gäste anderen Gästen davon berichten, oder indem Medien die Ausstellung zur Berichterstattung nutzen.

Außerdem suggeriert das Modell, dass alle Ebenen gleichermaßen wichtig sind. Sicherlich wird jedes Projekt, jede Organisation oder Institution in jeder Ebene Beziehungen haben. Dennoch wird es Prioritäten geben, welche Öffentlichkeitsgruppen von einem Projekt als besonders wichtig eingeschätzt werden. Die Schlumper z.B. benennen ihre Zielgruppen wie folgt: *„Das ist natürlich eigentlich unsere Zielgruppe: Die an Kunst interessierten Leute. Natürlich ist es auch schön, wenn andere Leute, die sich sonst nicht so viel mit Kunst beschäftigen, das dann auch toll finden und dann auch hier zu unserem Publikum gehören, das ist gar keine Frage“* (Hraba – Rau, 2004, S. 4). Hier wird deutlich, dass die Fragerichtung bei der Öffentlichkeitsarbeit nicht allein der quantitative Aspekt der Öffentlichkeit ist, sondern dem interessenbezogenen Aspekt (Vorrang der Kunstöffentlichkeit, dem Kunstmarkt und den an Kunst Interessierten) großes Gewicht zugemessen wird. Demzufolge wird einem Artikel in einer Kunstzeitschrift, wie ein ausführlicher Bericht über die Schlumper im Kunstmagazin „Art“ (vgl. David / Moldvay, 2002) sicherlich von Seiten des Projektes wesentlich mehr Gewicht beigemessen als ein Artikel in der „Bild“- Zeitung, obwohl letzterer wohl – rein quantitativ gesehen- wohl mehr Menschen erreichen würde. Dennoch haben auch die Schlumper zu verschiedenen anderen Gruppen wie dargestellt Beziehungen.

In meinen folgenden Ausführungen werde ich mich auf alle Beziehungsebenen berufen, außer der internen Öffentlichkeit. Ich stimme mit Oehrens darin überein, dass auch die interne Kommunikation und Information eines (in diesem Fall Kunst-) Projektes wichtig ist und zur Öffentlichkeitsarbeit gehört. Mein Schwerpunkt soll jedoch darauf liegen, wie ein Projekt wie die Schlumper über die Projektgrenzen hinaus in die Öffentlichkeit tritt.

Im nächsten Abschnitt soll es nun darum gehen, wie diese Öffentlichkeitsgruppen erreicht werden können. Anders ausgedrückt soll es um die Kommunikation mit den verschiedenen Zielgruppen gehen.

## **5.2 Kommunikation mit den Zielgruppen**

Im ersten Kapitel (vgl. 1.3) habe ich herausgearbeitet, dass Öffentlichkeitsarbeit zu tun hat mit Kommunikation und Dialogbereitschaft mit unterschiedlichen Gruppen.



Öffentlichkeitsarbeit wurde an dieser Stelle beschrieben als Kommunikationsinstrument. In den folgenden Abschnitten soll es darum gehen, auf welchem Weg Kommunikation stattfindet (um die „Kommunikationskanäle“) und welche Formen Informationen bekommen können, um kommuniziert werden zu können (um die „Kommunikationsmittel“).

#### 5.2.1 Kommunikationskanäle

Zuallererst soll es nun also darum gehen, auf welchem Wege eine Kommunikation stattfinden kann, also durch welche Kommunikationskanäle Information transportiert wird und Kommunikation stattfindet. Kommunikationskanäle beschreiben also den Weg, auf dem Informationen transportiert werden.

##### a ) Direkter persönlicher Kontakt

Dies ist der Fall, wenn VertreterInnen eines Projektes, einer Organisation, Institution o.ä. in direkten Kontakt mit Menschen aus einer Gruppe der Öffentlichkeit treten. Ein solcher Direktkontakt ist eigentlich auf allen Beziehungsebenen denkbar. Bei den Schlumpfern sehe ich diesen Kommunikationskanal am ausgeprägtesten auf der Ebene der „unmittelbar anzuwerbenden Öffentlichkeit“: Zum einen öffnen die Schlumper ihr Atelier für die Öffentlichkeit und geben BesucherInnen die Gelegenheit, im Café der Schlumper oder in der Galerie direkt mit MalerInnen oder künstlerischen AssistentInnen in Kontakt zu treten. Dies gilt ebenso für die „Freitagsmaler“ und die Klassen, die über den museumspädagogischen Dienst in die Galerie kommen. Im Unterschied zu Galerie- oder Cafébesuchern beschränkt sich ihre Tätigkeit jedoch nicht auf das Anschauen der Schlumberbilder und eventuelle Diskussionen, sondern diese Gruppen werden selbst künstlerisch tätig und können sich so direkt mit der Arbeitsweise des Projektes vertraut machen. Hier führt der persönliche Kontakt nicht nur zu Diskussionen über die Arbeitsweisen, sondern die Betroffenen werden quasi für eine bestimmte Zeit Teil des Projektes. Ähnlich ist es beim kooperativen Projektvorhaben mit der Schule Chemnitzstraße oder bei anderen Kooperationen, bei denen gemeinsam gearbeitet wird.

Auf der anderen Seite gehen die Schlumper als Projekt mit ihrer Arbeit in die Öffentlichkeit hinaus: Bei Vernissagen, Ausstellungen, Kooperationen an „fremden“

Orten (z.B. Projektvorhaben in Kooperation mit dem Altenheim Horn) oder bei der Arbeit an Kunst- am – Bau – Aufträgen (z.B. bei der Bemalung von Säulen für einen vegetarischen Imbiss im Einkaufszentrum „Alsterhaus“). Die MalerInnen und künstlerischen AssistentInnen agieren dann in einem öffentlichen Raum und können dort in Kontakt treten mit AusstellungsbesucherInnen, KooperationspartnerInnen oder – z.B. bei Arbeiten für Kunst-am-Bau-Aufträge – eventuell auch mit vorbeikommenden PassantInnen.

Bei beiden Formen machen die Schlumper ihre Arbeitsweise in Teilöffentlichkeiten öffentlich und bieten Gelegenheit zum Gespräch über diese Arbeitsweisen.

Der direkte persönliche Kontakt als Kommunikationskanal kommt meiner Meinung nach dem Anspruch des dialogischen Charakters von Öffentlichkeitsarbeit am nächsten, da hier wirklich wechselseitige Kommunikation möglich wird.

#### b) Kommunikation durch ein Medium

Hierbei geht es um Kommunikation, die nicht mehr direkt von Person zu Person stattfindet, sondern bei deren Informationsaustausch mindestens ein Medium zwischengeschaltet ist. Kommunikationskanäle können unterschiedlicher Art sein:

Meistens sind es technische Netze, mit deren Hilfe Informationen weitergeleitet werden, wie z.B. das Telefonnetz oder Internet, ebenso das Brief- und Paketverteilungsnetz der Post, Lang-, Mittel-, Kurz-, oder Ultrakurzwellen-Hörfunksender-Netze oder Fernsehsendernetze (vgl. Oeckl, 1976, S. 116). Entsprechend des benutzten technischen Netzes wird die Information durch ein anderes „Kommunikationsmittel“ weitergeleitet: Im Internet als E-mail, per Post als Brief, usw.

Unterscheiden lässt sich bei Kommunikation durch ein Medium ob eine persönliche Ansprache stattfindet oder ob eine Ansprache unpersönlich geschieht.

Für ersteres benutzt der „Studiengang Öffentlichkeitsarbeit“ auch den Begriff „*Direktkommunikation*“ (Treml, 1991, S. 5429). Darunter fallen z.B. Briefe oder E-mails, die nicht allgemein adressiert sind, sondern gezielt an eine Gruppe von Personen verschickt werden und die Personen beim Namen nennt. Direktkommunikation ist aber auch ein Anruf bei einem Journalisten / einer Journalistin. Dies macht deutlich: Diese Form von Kommunikation ist auf jeder Ebene denkbar: Persönliche Einladungskarten für eine Vernissage an „Freunde der Schlumper“ und Vereinsmitglieder (interne

Kommunikation) oder ein E-mail mit den neusten Schlumperterminen an alle, die sich in ein in der Galerie der Schlumper ausliegendes Gästebuch eingetragen haben (unmittelbar anzuwerbender Personenkreis), aber auch ein Brief an eine/n MedienvertreterIn oder eine/n KommunalpolitikerIn fällt unter diese Art der Kommunikation.

Daneben können dieselben Kommunikationskanäle für eine nicht personenspezifische Kommunikation genutzt werden: Flyer mit einer Selbstdarstellung der Schlumper werden ausgelegt, Plakate für Ausstellungen aufgehängt, eine Homepage richtet sich an alle potentiell Interessierten. Auch Presseartikel oder eigene Publikationen erscheinen ohne direkten (im Sinne von persönlichen) Adressatenbezug.

In diesem Abschnitt wurde davon ausgegangen, dass bewusst Informationen von einem Projekt, einer Organisation oder Institution weitergeleitet werden sollten und die entsprechenden Kommunikationskanäle ausgewählt wurden. Die Initiative ging also immer vom Projekt (bzw. der Institution oder Organisation) aus. Daneben gibt es aber auch einen informellen Austausch von Informationen. Die Kommunikationskanäle können dieselben sein wie beschrieben: direkter persönlicher Kontakt oder technische Informationskanäle. Der Unterschied besteht darin, dass Informationen z.B. über ein Projekt weitergeleitet werden, ohne dass dies vom Projekt direkt beabsichtigt war. Beispiel ist die Mund- zu- Mund-Propaganda, wo Menschen anderen Menschen über eine Ausstellung, über die Galerie o.ä. berichten und so auch ein öffentliches Forum schaffen. Dieser informelle Informationsaustausch ist sowohl in einem für das Projekt positiven Sinne (Werbung, Weiterempfehlung von Veranstaltungen, etc.), als auch in einem negativen Sinne (Entstehung von Gerüchten, Weitergabe von falschen Informationen, Ausdruck von Unzufriedenheit etc.) denkbar.

### 5.2.2 Kommunikationsmittel

Kommunikationskanäle sind also der Weg auf dem Informationen ausgetauscht werden. Wie sie auf diesem Weg ausgetauscht werden, ist die Frage nach den Kommunikationsmitteln. Sie sind quasi die Form, die der Information gegeben wird, so dass diese durch den entsprechenden Kommunikationskanal weitergeleitet werden kann

und den Adressaten erreicht. Diese Form wird immer vom Sender bestimmt, also im Beispiel vom Projekt Schlumper.

Statt „*Kommunikationsmittel*“ (Treml, 1991, S. 5265) findet sich auch der Begriff „*Methode*“ der Öffentlichkeitsarbeit (Oehrens, 1995, S. 26) oder „*Formen*“ von Öffentlichkeitsarbeit (Jürgens, 1992, S. 15).

Es gibt unzählige mögliche Kommunikationsmittel. Im folgenden möchte ich diejenigen darstellen, mit denen die Schlumper arbeiten. Zahlreiche weitere Methoden / Mittel könnten hier aufgeführt werden. Ich möchte allerdings an dieser Stelle darauf verzichten, diese alle zu benennen, da dies an anderer Stelle bereits ausführlich getan ist (vgl. Oehrens, 1995, S. 26 und Jürgens, 1992, S.15).

Die folgende Tabelle soll am Beispiel der Schlumper einen Überblick über mögliche Kommunikationsmittel geben – ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

<b>Kategorie von Kommunikationsmitteln</b>	<b>Beispiele aus der Öffentlichkeitsarbeit der Schlumper</b>
<b>Eigene Medien</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Plakate zu Ausstellungen</li> <li>-Prospekt „Die Schlumper – ein unvermuteter Glücksfall“</li> <li>-Postkarten und Plakate mit Schlumper-Motiven</li> <li>-Handzettel und Prospekte zu Ausstellungen</li> <li>-Schlumperlogo („Affenbaum“ von Uwe Bender)</li> <li>-Kataloge zu Ausstellungen (z.B. „außerhalb“, „Köpfe, Körper, Kreaturen“)</li> <li>-Bücher („Die Schlumper – Kunst ohne Grenzen“, „Bildnisse“)</li> </ul>

	-Dokumentationen („Kein Traum – kein Leben“) -Homepage: <a href="http://www.schlumper.de">www.schlumper.de</a>
<b>Presse- und Medienarbeit</b>	-Pressegespräch, Pressemitteilung an regionale (Bsp. „Hamburger Abendblatt“) / überregionale (Bsp. „Stern“) oder fachspezifische (Bsp. „Art“) Presse -Zusammenarbeit mit Rundfunk- und Fernsehanstalten -Zusammenarbeit mit JournalistInnen, PhotographInnen und FilmemacherInnen -Pressekonferenzen zu bestimmten Anlässen (z.B. zur Bauzaungestaltung für die Hamburger Messe)
<b>Veranstaltungen und Aktionen</b>	-Café -Galerie der Schlumper -Kooperationen mit * dem museumspädagogischen Dienst * den Freitagsmalern * dem Altenheim Horn * der Schule Chemnitzstraße u.a. -Ausstellungen und Vernissagen
<b>Unmittelbare Ansprache</b>	- Briefe - E-mails - Telefonate - Einladungen
<b>Außerdem</b>	- Kunst im öffentlichen Raum , Kunst am Bau – Aufträge

Anmerkungen zu den Oberbegriffen bzw. „Kategorien von Kommunikationsmitteln“ in der Tabelle:

Unter eigenen Medien versteht man nach Oehrens (1995, S. 13) vom Projekt (bzw. von der Organisation, der Institution) selbst erdachte, gestaltete und in Umlauf gebrachte Medien (Print-, Audio- oder Videomedien) wie z.B. Prospekte, Handzettel, Programme, Handbücher, Buchreihen, aber auch Filme, o.ä.. Hinzuzufügen ist hier die Gestaltung einer Homepage im Internet.

Presse- und Medienarbeit dagegen bezieht sich auf öffentliche, publizistische Medien.

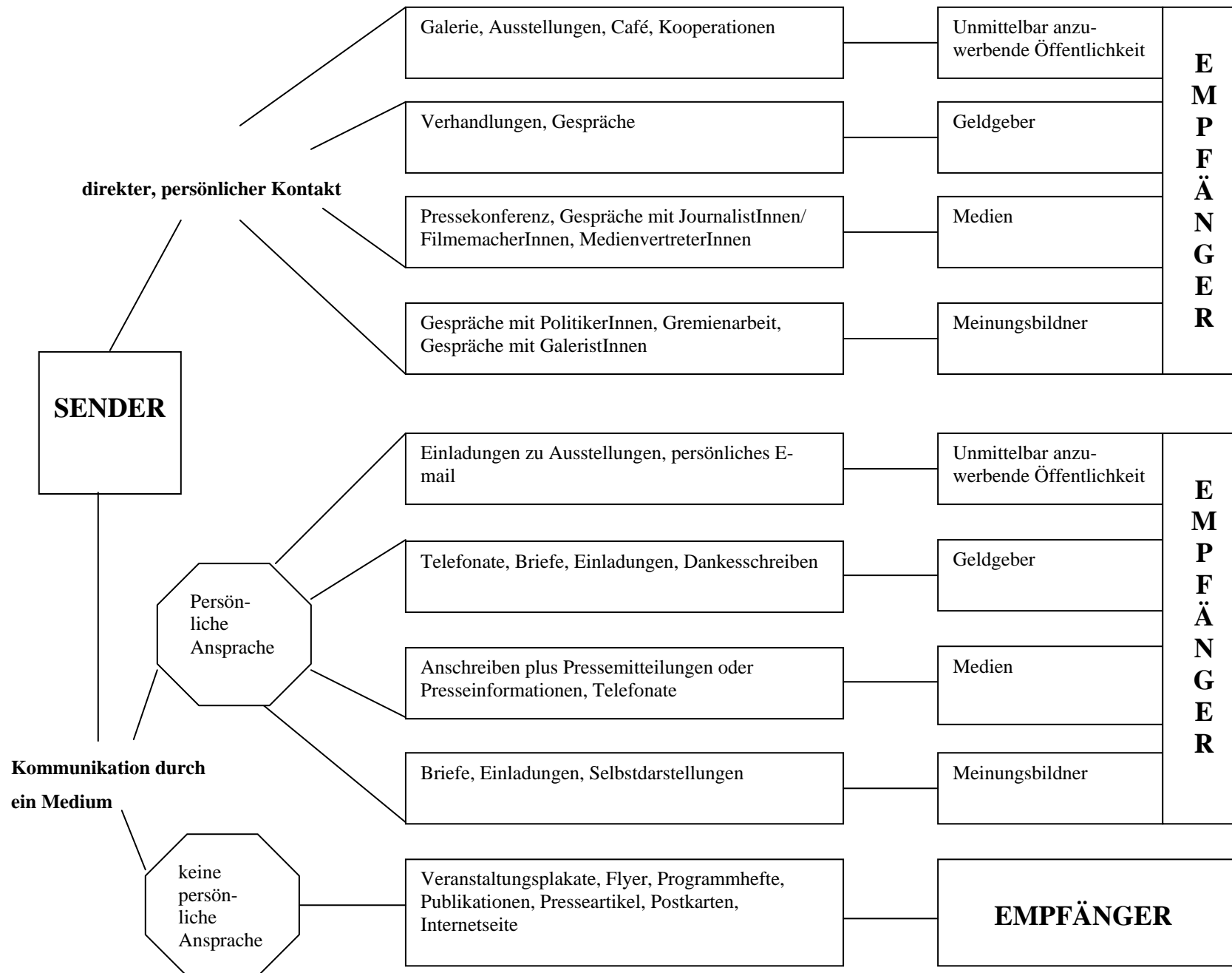
Nach Oehrens (1995, S. 16) lassen sich Pressekontakte unterscheiden in: lokale, regionale, überregionale und fachspezifische Presse.

Ich möchte die einzelnen Kommunikationsmittel an dieser Stelle nicht weiter kommentieren, werde die in der Auflistung erwähnten Methoden aber im sechsten Kapitel wieder aufgreifen und an dortiger Stelle näher auf sie eingehen.

Hier geht es mir zunächst nur darum, die mögliche Bandbreite aufzuzeigen: Vom Handzettel für eine Ausstellung über ein Telefonat mit einem Sponsor bis zum mehrjährigen Kooperationsvorhaben kann alles unter den Begriff „Kommunikationsmittel“ fallen.

Die Entscheidung für ein bestimmtes Kommunikationsmittel legt den Kommunikationskanal fest oder umgekehrt: Die Entscheidung für einen bestimmten Kommunikationskanal bringt eine eingeschränkte Auswahl an Kommunikationsmitteln mit sich. Mit den verschiedenen Kommunikationsformen können unterschiedliche Beziehungsgruppen angesprochen werden.

Den Zusammenhang zwischen dem Kunstprojekt „Schlumper“ (hier als Sender), Öffentlichkeit (hier als Empfänger), Kommunikationskanal und Kommunikationsmittel möchte ich durch ein Schaubild verdeutlichen.



Aus dem Schaubild wird deutlich: Alle Beziehungsgruppen können potentiell durch beide Kommunikationskanäle angesprochen werden. Für die Kommunikation stehen jeweils ganz unterschiedliche Mittel zur Verfügung. Kommunikationskanal und Kommunikationsmittel bedingen sich wechselseitig.

Außerdem wird deutlich, dass die Zusammenhänge sehr komplex sind, die Möglichkeiten der Kommunikation vielfältig. Nach Treml (1991, S. 5243) macht Öffentlichkeitsarbeit den aufeinander abgestimmten Einsatz der verschiedenen Kommunikationselemente aus (also Kommunikationskanäle, Kommunikationsmittel usw.). Er verwendet dafür den Begriff des „*Kommunikationsmixes*“ (ebd).

Mit dem Schaubild habe ich versucht, die Öffentlichkeitsarbeit der Schlumper zu systematisieren. Diese Systematik kann als Anhaltspunkt gesehen werden für Öffentlichkeitsarbeit von Kunstprojekten für Menschen mit Behinderung allgemein, da sich in ihr die zentralen Dimensionen von Öffentlichkeitsarbeit und ihre Verbindung zueinander ablesen lassen. Sie geht also über Aussagen, die sich lediglich auf das Projekt Schlumper beziehen lassen, hinaus.

Das Schaubild lässt die Frage offen, mit welcher Zielsetzung die jeweiligen Gruppen durch die verschiedenen Kommunikationswege und – instrumente angesprochen werden sollen. Im Abschnitt Beziehungsebenen / Zielgruppen habe ich angedeutet, dass jede dieser Gruppen mit verschiedenen Intentionen angesprochen werden kann. In Anlehnung an Oehrens habe ich an dieser Stelle die Ziele mit Begrifflichkeiten wie „Steigerung des Bekanntheitsgrades des Projektes“, „Vertrauenswerbung“, „Darstellung eigener Kompetenzen“ etc. beschrieben. Diese sehr allgemeinen und vagen Begrifflichkeiten bedürfen einer weiteren Hinterfragung und Analyse. Diese Analyse soll- wie schon erwähnt- rein unter „technischen“ und weniger unter „inhaltlichen“ Gesichtspunkten geleistet werden.

In den beiden folgenden Kapiteln soll es also zunächst um eine Analyse der in diesem Kapitel vorgestellten Formen und Methoden gehen, später um eine Analyse von Strukturen, die im Zusammenhang mit Öffentlichkeitsarbeit - im besonderen im Zusammenhang mit diesen Formen und Methoden- stehen.



## **6. Analyse der dargestellten Kommunikationsmöglichkeiten unter formalen Kriterien**

Es soll in diesem Kapitel also noch einmal um die Ziele von Öffentlichkeitsarbeit gehen. Während im fünften Kapitel die Ziele anhand der Zielgruppen kurz skizziert wurden, soll nun die Perspektive verändert werden: Mein Betrachtungsfokus soll jetzt nicht mehr auf der Beziehung zwischen Ziel und Zielgruppe liegen, sondern auf der Beziehung zwischen Ziel und Kommunikationsmöglichkeiten. Es soll also um die Frage gehen, welche Kommunikationsmittel mit welcher Zielsetzung eingesetzt werden oder eingesetzt werden könnten.

Ich möchte dieser Frage auf folgendem Weg nachgehen: Ich versuche, die im fünften Kapitel aufgeführten Kommunikationsmittel oder Methoden der Öffentlichkeitsarbeit dahingehend in Gruppen zusammenzufassen, dass sich in einer Gruppe immer diejenigen Mittel befinden, die auf einen ähnlichen Effekt oder Zweck schließen lassen. Die Mittel einer Gruppe werde ich dann unter „formalen“ Gesichtspunkten vergleichen. Darunter verstehe ich eine Untersuchung der Mittel darauf, inwieweit sie dem (unterstellten) Zweck gerecht werden, wie groß die Reichweite der einzelnen Methoden ist und wie groß die (vermutliche) Intensität der Wirkung sein wird – es soll also um Möglichkeiten und Grenzen der einzelnen Kommunikationsmittel in Abhängigkeit des Kommunikationszieles gehen. „Reichweite“ bezieht sich dabei zum einen auf die Quantität der zu erreichenden Menschen, zum anderen auf die Distanz, in der ein Medium wirksam ist (lokal, regional, überregional, evtl. international).

Die Ziele – oder auch beschreibbar als Aufgabenbereiche von Öffentlichkeitsarbeit – sind einer Darstellung nach Oeckl (1976, S. 43ff) entnommen. Oeckl nennt hier u.a.: Aufmerksamkeit erregen, Motivation, Information, Transparent - / Verständlichmachen der eigenen Arbeit, Abwehr von Negativem, Geschäftsförderung und Vertrauensbildung. Ich möchte diese Aufgabenbereiche erweitern um die Kategorien der Präsentation und der Netzworkebildung.

Kommunikationsmittel, die mit unterschiedlicher Zielrichtung eingesetzt werden können, werde ich in mehreren Kategorien aufgreifen.

Ich werde im folgenden zunächst die jeweilige Funktion oder das Ziel beschreiben und dann darstellen, mit welchen Kommunikationsmitteln dieses umgesetzt werden kann.

Dabei werde ich mich primär mit denjenigen Kommunikationsmitteln befassen, die die Schlumper für ihre Öffentlichkeitsarbeit einsetzen. Wie bereits in Kapitel fünf sollen die Schlumper auch hier als ein Beispielprojekt verstanden werden, anhand dessen allgemein relevante Überlegungen konkretisiert und wichtige Ansatzpunkte deutlich werden können.

Am Ende des jeweiligen Abschnittes möchte ich auf mögliche Alternativen in der Wahl der Kommunikationsmittel verweisen, z.T. unter Bezugnahme auf andere Projekte.<sup>7</sup>

### **6.1 Aufmerksamkeit erregen**

Damit überhaupt eine Beziehung zu einer Gruppe in der Öffentlichkeit entstehen kann, muss ein Projekt, eine Organisation, eine Institution etc. in irgendeiner Form auf sich aufmerksam machen. Das ist quasi die Voraussetzung dafür, um wahrgenommen zu werden und dann eine Beziehung oder Kommunikation aufbauen zu können. Dies gilt für jede der dargestellten Beziehungsebenen: Aufmerksamkeit bei der unmittelbar anzuwerbenden Öffentlichkeit erregen, bei möglichen Sponsoren oder Geldgebern, bei PolitikerInnen oder bei PressevertreterInnen. Hierfür können verschiedene Kategorien von Kommunikationsmitteln eingesetzt werden:

An eigenen Medien eignen sich Flugblätter, Prospekte, Flyer oder Handzettel: Von den Schlumpen z.B. gibt es ein Faltblatt mit einer Selbstdarstellung, das überall ausgelegt werden kann (vgl. Die Schlumper, o.J.). Es macht darauf aufmerksam, dass es die Schlumper gibt und verweist u.a. auch auf die Öffnungszeiten der Galerie und des Cafés, sowie auf die Homepage des Projektes. Der Vorteil solcher Faltblätter ist, dass sie in großer Stückzahl hergestellt und ausgelegt werden können und damit potentiell auf allen Beziehungsebenen Menschen ansprechen können. Allerdings lassen sich schwerlich Prognosen abgeben, wie viele Menschen tatsächlich einen irgendwo ausliegenden Flyer mitnehmen, diesen lesen und dadurch für die Sache interessiert werden. Es ist also davon auszugehen, dass nur ein Bruchteil der ausliegenden Faltblätter bei Menschen die Aufmerksamkeit aufs Projekt lenkt.

---

<sup>7</sup> Alternativen werden besonders in der Öffentlichkeitsarbeit des Projektes „Blaumeier -Atelier“ in Bremen sichtbar. Dieses ist ein Kunstprojekt, bei dem Menschen mit und ohne Behinderung oder psychische Erkrankung in verschiedenen Kunstbereichen tätig sind.

Um Meinungsbildner, Geldgeber oder MedienvertreterInnen auf diese Weise anzusprechen, ist es auch möglich, die Flyer oder Prospekte zusammen mit einem Anschreiben per Post gezielt an diese Leute zu verschicken.

Auch mit Mitteln aus der Kategorie Veranstaltungen und Aktionen lässt sich auf ein Projekt aufmerksam machen. Die Schlumper beispielsweise betreiben das „Schlumper-Café“: An Tagen, an denen das Café geöffnet ist, steht vor dem Schlumperatelier ein großes Schild, das auf das Café verweist. Besonders samstags, wenn rings um die alte Rinderschlachthalle der Flohmarkt stattfindet, werden auf diese Weise Leute auf das Café und damit indirekt auf das Gesamtprojekt aufmerksam gemacht. So kommen immer wieder an Samstagen Menschen ins Café, die von den Schlumpfern noch nichts wussten und dann über den Cafébetrieb Interesse am ganzen Projekt finden, z.B. weil sie fasziniert sind von den Bildern, die sie in der Galerie und im Café sehen, oder weil sie die MalerInnen bei der Arbeit sehen oder mit diesen ins Gespräch kommen. Zunächst ist es in einem solchen Fall also so, dass das Café die Aufmerksamkeit der Menschen erregt und dass dadurch (sicher nicht in jedem Fall, aber immer wieder) ein Interesse für das Gesamtprojekt entsteht. Auf diese Art werden natürlich potentiell sehr viel weniger Menschen auf die Schlumper aufmerksam als über Prospekte oder Handzettel. Allerdings werden ein Cafébesuch und ein eventuelles Gespräch mit MalerInnen oder künstlerischen AssistentInnen einen wesentlich nachhaltigeren Eindruck hinterlassen als ein Handzettel.

Eine andere Form aus dem Bereich Veranstaltungen und Aktionen könnten auch einmalige, unkonventionelle, witzige Aktionen sein. Das Blaumeier- Atelier hat beispielsweise 2003 in einem alten Porzellan- Kaufhaus einen „Lagerverkauf“ veranstaltet. Dabei wurde das alte Kaufhaus mit alten, „schlechten“ Bildern bestückt und die Werke dann wie bei einem Schlussverkauf billig zum Verkauf angeboten (vgl. Römer, 2004, S. 5). Mit einer solchen Aktion werden sicherlich weniger Leute erreicht als mit einer Flyer-Aktion. Ich halte eine solche Aktion aber dennoch für sehr effektiv, da sie von der Intensität sicher als sehr hoch einzuschätzen ist und den Leuten, die sie erlebt haben, „im Gedächtnis“ bleiben wird. Die Aktion kann wiederum zum Multiplikator werden, indem das Besondere natürlich auch das Interesse der Presse auf sich zieht. Die Kaufhaus – Aktion brachte den Blaumeiern nach Angaben von Römer

(2004, S. 5) ein gutes Presseecho ein, vermutlich gerade wegen ihrer Außergewöhnlichkeit.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sehr verschiedene Kommunikationsmittel zum Zweck des Aufmerksammachens auf ein (Kunst-) Projekt eingesetzt werden können. Während Flyer, Handzettel oder Prospekte sicherlich eine sehr große Reichweite haben, kann bei Veranstaltungen wie z.B. dem Cafébetrieb oder auch einmaligen Aktionen wie dem Lagerverkauf der Blaumeier von einer höheren Intensität der Mittel gesprochen werden. Letztere Formen sind sicherlich die aufwendigeren, jedoch scheint mir hier eine große Chance zu liegen, wirklich auf sich aufmerksam zu machen.

## **6.2 Motivation**

Motivation bedeutet, Menschen auf eine Sache – in diesem Fall auf ein Kunstprojekt - aufmerksam zu machen, vielleicht kurz zu informieren, aber verbunden mit der Intention, beim Gegenüber eine Handlung auszulösen, es also dazu zu motivieren, eine Ausstellung zu besuchen, Mitglied des Fördervereins zu werden o.ä. Motivation kann auch verstanden werden als die Vorstufe zur Information, nämlich das Auslösen des Wunsches, mehr über das betreffende Projekt zu erfahren, sich besser darüber zu informieren. Insofern ergeben sich für diese Funktion Überschneidungen mit „Information“ (6.3) und „Aufmerksamkeit erregen“ (6.1).

Wenn man sich mit der Funktion der Motivation auseinandersetzt, ist also zunächst zu klären, wofür die Öffentlichkeit motiviert werden soll: Soll eine Person, die die Schlumper noch gar nicht kennt, dazu motiviert werden, eine Veranstaltung zu besuchen (soll das Kommunikationsmittel also einen Erstkontakt herstellen)? Soll eine Person/ eine Firma etc. dazu motiviert werden, das Gesamtprojekt finanziell zu unterstützen? Sollen Menschen dazu motiviert werden, Mitglieder des Vereins zu werden (hier würde es sich also nicht um einen Erstkontakt handeln, sondern um eine Intensivierung der Beziehung)? Je nachdem wer wozu motiviert werden soll, werden sich unterschiedliche Formen anbieten. Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen:

Soll die „unmittelbar anzuwerbende Öffentlichkeit“ motiviert werden, eine bevorstehende Ausstellung oder Vernissage zu besuchen, dann wären hinsichtlich eigener Medien Flyer, Handzettel, Prospekte oder Plakate denkbar, die auf dieses Ereignis verweisen. Zur Motivation werden häufig auffällige, ansprechende Designs

verwendet, die die Neugier auf und das Interesse für entsprechende Veranstaltungen wecken sollen.

Soll auf Ebene der Geldgeber oder Meinungsbildner beim Gegenüber eine Bereitschaft zur Unterstützung der eigenen Arbeit herbeigeführt werden, so kann auch dies als „Motivation“ bezeichnet werden. Als Beispiel sei hier das Projektvorhaben „Wir wollen ein Treppenhaus gestalten“ genannt. In einem zwei jährigen Projektvorhaben (1995 – 97) wollten die Schlumper gemeinsam mit Kindern der integrativen Regelschule „Schule Chemnitzstraße“ das Treppenhaus des Schulgebäudes Thedestraße in Altona gestalten. Das Projektvorhaben wurde durch eine Mischfinanzierung ermöglicht: Von den veranschlagten 70.000DM sollte einen Teil die Bezirksversammlung Altona übernehmen, weitere Teile das Amt für Schule und die Kulturbehörde. Der erhebliche Restbetrag sollte durch die Unterstützung durch private Unternehmen eingebracht werden. Um solche Sponsoren zu finden, wurde die Broschüre „Wir wollen ein Treppenhaus gestalten“ erstellt. Darin wurden die KooperationspartnerInnen vorgestellt und die geplante Vorgehensweise für das Projektvorhaben erläutert, sowie die vorgesehene Finanzierungsform dargelegt (vgl. Sauer, o.J.). Es geht hier um mehr als um „Information“, die zur Kenntnis genommen werden soll: Es geht um das Wecken von Unterstützungsbereitschaft.

### **6.3 Information**

Information kann sich auf das Projekt im allgemeinen beziehen (Organisation, Finanzierung, TeilnehmerInnenzahl eines Projektes, Arbeitsweisen usw.), aber auch auf konkrete Aktionen oder Veranstaltungen (Information über Ausstellungen, einen aktuellen Auftrag, usw.).

Information kann zunächst vermittelt werden durch eigene Medien. Sie haben für die Informationsfunktion den Vorteil, dass sie eventuell auf bestimmte Zielgruppen speziell abgestimmt und dass einzelne Themen oder Vorgänge als besonders wichtig herausgestellt werden können.

Flugblätter, Prospekte oder Handzettel sind wohl die einfachsten Formen, an eine große Menge von Menschen Informationen über das eigene Projekt zu verteilen. Auf das Faltblatt der Schlumper (vgl. Die Schlumper, o.J.) habe ich oben schon verwiesen. Außer der Funktion des Aufmerksammachens hat es natürlich auch ganz zentral die

Funktion der Information. Kurz wird darin auf die Geschichte des Projektes, wichtige Veränderungen in der Organisation und die heutige Organisations- und Arbeitsform eingegangen. Der Leser bzw. die Leserin erhält einen schnellen Einblick darin, was „die Schlumper“ sind und machen. Das Faltblatt verweist den/ die interessierten LeserIn zudem auf weitere Informationsquellen: die Homepage und die Öffnungszeiten der Galerie.

Zusätzliche Flugblätter oder Prospekte werden von den Schlumpfern immer wieder zu aktuellen Aktionen erstellt, meist mit einer Kurzbeschreibung des Gesamtprojektes und der Darstellung des konkreten Anlasses (Vernissage, Ausstellung). Hier liegt der Schwerpunkt also nicht bei der Information über das ganze Projekt, sondern es ist eine Information über einen Anlass, die mit der Intention verbunden ist, die Menschen zur Teilnahme an der Veranstaltung zu motivieren.

Um über aktuelle Veranstaltungen zu informieren, bietet es sich an, Veranstaltungsplakate aufzuhängen. Plakate können zum einen regional an „neutralen“ Orten aufgehängt werden. Zum anderen kann aber auch versucht werden, die Plakate besonders dort zu platzieren, wo man annimmt, dass ein potentiell interessiertes Publikum diese zur Kenntnis nehmen kann. Im Bezug auf Kunst heißt dies: dort plakatieren, wo auch sonst Kunst gezeigt wird, z.B. in anderen kulturellen Einrichtungen etc. Plakate können auch an ausgewählte Stellen verschickt werden, damit ihre Reichweite über das regionale Einzugsgebiet hinausreicht. Wie auch bei den Handzetteln, die auf eine bevorstehende Ausstellung aufmerksam machen, ist auch hier der Gedanke der Motivation miteingeschlossen.

Zu den eigenen Medien gehören auch Kataloge zu Ausstellungen, Projektdokumentationen, sowie Bücher über das Projekt. Diese haben neben anderen Funktionen immer auch die Aufgabe der Information. Ich habe sie hier unter „eigene Publikationen“ aufgenommen, weil Kataloge und Dokumentationen nicht von JournalistInnen der öffentlichen / publizistischen Medien hergestellt werden. Dennoch haben die Schlumper nicht jeden Katalog selbst herausgebracht. Oft sind es die VeranstalterInnen einer Ausstellung, o.ä., die dies übernehmen.

Ende der 80er Jahre nahmen die Schlumper am Projektvorhaben „Künstler arbeiten in Altenheimen“ teil. Zu diesem Projektvorhaben, an dem drei KünstlerInnen und die Schlumper als Künstlergruppe teilnahmen und in Hamburger Altenheimen arbeiteten,

erschien eine Projektdokumentation in Form eines Buches („Kein Traum- kein Leben. Künstler arbeiten in Altenpflegeheimen“, 1989). In der Dokumentation geht es um die einzelnen KünstlerInnen, sowie um deren Arbeitsweisen und Arbeitsergebnisse während der Projektzeit. Herausgeber waren in diesem Fall die Freie und Hansestadt Hamburg und die Kulturbehörde, die das Projektvorhaben im Sinne von „Kunst im öffentlichen Raum“ unterstützte. Die Schlumper werden im Rahmen der Dokumentation vorgestellt. Während hier die Schlumper als Gruppe vorgestellt werden, nahmen an einer Ausstellung in Göttingen nur drei Malerinnen teil, die im Katalog „außerhalb“ dann dementsprechend als Einzelpersonen vorgestellt werden und lediglich ein Verweis auf die Zugehörigkeit zur Gruppe der Schlumper stattfindet. Bei vielen anderen Katalogen findet zwar auch Information statt, aber nur geringfügig, und der Schwerpunkt liegt dann eher bei der Präsentation der Werke (z.B. beim Katalog „Köpfe, Körper, Kreaturen“, vgl. Hapag-Lloyd, 2004).

Die „Weiße Reihe“ ist eine Buchreihe, die von den Schlumpfern selbst herausgegeben wird. Unter einem bestimmten Thema werden Bilder von unterschiedlichen MalerInnen zusammengestellt, die dann in diesen Büchern veröffentlicht werden. Das erste Buch „Bildnisse“ erschien Mitte 2004 (vgl. Mürner, 2004a), das zweite „Tierbilder“ Ende 2004 (vgl. Mürner, 2004b). Die Informationsfunktion dieser Bücher besteht in einer kurzen thematischen Einführung (z.B. zum Thema „Bildnisse“), in einer Kurzbiographie der beteiligten MalerInnen und einem kurzen Überblick über das Gesamtprojekt, seine Ausstellungen, Arbeitsweisen und Publikationen. Sie geben einen kurzen überschaubaren Überblick und verweisen auf weitere Informationsquellen. Die Hauptfunktion dieser Bücher sehe ich allerdings aufgrund des großen Katalogteils auch hier in der Präsentation (vgl. 6.6).

Die größte Schlumper- Publikation ist das Buch „Die Schlumper – Kunst ohne Grenzen“, das im Jahr 2001 im Springer- Verlag erschien. Es handelt sich um einen Bildband mit vielen farbigen Abbildungen von Werken verschiedener MalerInnen. Den Informationscharakter des Buches sehe ich vor allem in einem Artikel von Christoph Eissing – Christophersen (2001, S. 3 – 12) gegeben, in dem die gesamte Entstehungsgeschichte des Projektes „die Schlumper“ beschrieben ist. Informierend sind auch Auflistungen von Ausstellungen, Kooperationsprojekten, Projektvorhaben, künstlerischen AssistentInnen oder die Vorstellung verschiedener MalerInnen. In

diesem Buch kann eine wesentlich tiefgehendere Informierung über Projektgeschichte und Arbeitsweisen stattfinden als in einem Flyer. Der Vorteil dieser Form liegt also in der Möglichkeit einer umfassenden Darstellung des Gesamtprojektes in seinen vielen Facetten und in einer tiefen Intensität – die allerdings einen relativ kleinen Teil von Interessierten erreicht – nämlich diejenigen, die wirklich am Projekt interessiert sind und sich das Buch kaufen. Zusätzlich erfüllt auch hier der Katalogteil den Zweck der Präsentation (vgl. 6.6).

Sicherlich ist Information ein wichtiger Aspekt aller der genannten Publikationen. Dennoch erfüllen sie noch weitere Funktionen, auf die ich später zurückkommen werde. Alle Publikationen (Katalogen, Projektdokumentationen, Bücher) der Schlumper sind nicht nur käuflich zu erwerben, sondern liegen auch während der Galerie- und Cafézeiten zur Ansicht aus. Somit können die BesucherInnen sich während dieser Zeiten über das Gesamtprojekt informieren und dann – falls Bedarf dazu besteht – konkrete Nachfragen an die künstlerischen AssistentInnen stellen.

In der jüngeren Vergangenheit wurde das Internet zu einem immer wichtigeren Kommunikationsmedium. Das Medium verweist auf eine neue Qualität von Öffentlichkeit: eine virtuelle Form von Öffentlichkeit, ohne wahrnehmbare physische Orte und Personen (vgl. Bendixen, 2000, S. 21). Die Schlumper verfügen über eine Homepage, auf der sowohl grundsätzliche Informationen über das Projekt (zur Entstehungsgeschichte und Arbeitsweise des Projektes), Abbildungen von Schlumberbildern, als auch aktuelle Termine zu finden sind (vgl. [www.schlumper.de](http://www.schlumper.de)). Die Basisartikel zu den verschiedenen Themenbereichen sind kurz und informativ gestaltet, der/ die interessierte LeserIn kann sich aber auch an einigen Stellen gezielt über Hyperlinks nähere Informationen einholen: z.B. kann die Satzung des Vereins „Freunde der Schlumper“ eingesehen werden oder eine Rede von Günther Gercken (langjähriger Vorsitzender des Hamburger Kunstvereins, Verfasser zahlreicher Texte über zeitgenössische KünstlerInnen), die anlässlich einer Schlumperaustellung gehalten wurde, gelesen werden. Links gibt es zudem zur Homepage von alsterarbeit und zum Schlumper-Sponsor „Europcar“. Über die Funktion „Information in English“ können alle wichtigen Informationen auch auf Englisch abgerufen werden, was die Homepage auch für Interessierte aus dem Ausland nutzbar und handhabbar macht.



Nach Ulbricht (2000, S. 4) kann das Internet zum Zwecke der Information relativ gut eingesetzt werden, wohingegen es zum Wecken von Aufmerksamkeit für ein Projekt eher ungeeignet ist. Dies liegt in der Struktur des World Wide Web- Systems begründet: Um auf eine Homepage zu gelangen, muss entweder schon der Domainname bekannt sein, oder zumindest ein vages Interesse für die Thematik - oder gar für das Projekt selbst- bestehen, damit die Homepage dann über eine Suchmaschine gefunden wird. Durch die Homepage kann also eine – bereits vorhandene – Aufmerksamkeit für die Thematik durch vertiefte Information verstärkt werden. Dadurch kann wiederum eine neue Aufmerksamkeit geweckt werden. Das heißt: Menschen, die sich für Kunst und Galerien interessieren, werden eher auf die Homepage der Schlumper stoßen, als Menschen, die sich mit diesen Dingen weniger beschäftigen.

Vorteil dieses Mediums ist besonders die potentiell hohe Reichweite. Potentiell, da im Prinzip alle Menschen, die mit dem Internet umgehen, die Homepage aufrufen können, wie viele sich tatsächlich auf diese Weise informieren, ist aber ungewiss. Ulbricht (2000, S. 6) verweist darauf, dass eine Homepage selbst wieder beworben werden kann. Oben habe ich erwähnt, dass die Schlumper auf ihren Prospekten den Domainnamen angeben. Dies ist eine gute Möglichkeit, auf die Existenz der Homepage zu verweisen, so dass sie diejenigen auch finden, die sich informieren wollen.

Ein weiterer Vorteil der Homepage ist die schnelle Aktualisierbarkeit. Plötzliche Änderungen von Terminen, das Ausfallen einer Veranstaltung o.ä. können auf der Homepage noch kurzfristig vermerkt werden. Bei den Schlumpen gibt es ein Feld, über das aktuelle Informationen zu bevorstehenden Ausstellungen abgerufen werden können. Meiner Meinung nach gehört eine Homepage für ein größeres Kulturprojekt zum „Standard“ der Öffentlichkeitsarbeit. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass es Menschen gibt, die das Internet nicht nutzen können oder wollen. Die Aufgabe der Information darf sich daher niemals auf dieses Medium beschränken.

Eine andere Form im Bereich der eigenen Medien wäre das Herausgeben einer Zeitung. In unregelmäßigen Abständen wird z.B. vom Blaumeier-Atelier die „Blaumeier-Zeitung“ herausgegeben. Sie hat eine Auflage von 7000 Stück und kann bei Blaumeier direkt bestellt oder bei Blaumeierveranstaltungen käuflich erworben werden (Preis: 2,50 Euro). Sie enthält Neuigkeiten aus den verschiedenen Projektbereichen (Kunst, Theater, Maskenspiel, Film etc.) und liefert Hintergrundinformationen zu aktuellen

Produktionen. Anlass für die Ausgabe Nr. 2 (April 2002) war eine finanzielle Notlage des Ateliers aufgrund einer Etatkürzung durch den Bremer Senat. Um Fördermitglieder zu werben wurde die Ausgabe der Zeitung publiziert. Damit konnte Werbung für eine Mitgliedschaft gemacht werden und gleichzeitig konnten potentielle Mitglieder über die aktuelle Arbeit des Ateliers und die Aktionen des vergangenen Jahres ausführlich informiert werden. Das Herstellen einer Zeitung ist wesentlich aufwendiger und kostspieliger als der Druck von Flyern, hat aber den Vorteil, dass wesentlich mehr Information vermittelt werden kann. Für eine kurze Information im Sinne eines Überblicks bietet sich sicher ein Faltblatt am meisten an.

Informationsverbreitung kann nicht nur durch den Einsatz eigener Medien geschehen, sondern auch durch Presse – und Medienarbeit, also durch eine Zusammenarbeit mit öffentlichen, publizistischen Medien (z.B. Printmedien, Hör – und Rundfunk).

Eine Zusammenarbeit mit der Presse (im Sinne von Printmedien) ist auf unterschiedlichen Ebenen denkbar. Zunächst ist es möglich, die Presse per Post oder per E-mail anzuschreiben, um Aktuelles vom Projekt mitzuteilen und um Veröffentlichung der Informationen zu bitten. Die kürzeste und einfachste Form ist die Pressemeldung: ein kurzer Text, der die zentralsten Inhalte zusammenfasst (wer? was? wann? wo? mit wem? warum?). Diese Form eignet sich zum Ankündigen von Veranstaltungen oder aktuellen Terminen (vgl. Oehrens, 1995, S. 17).

Die etwas ausführlichere Variante stellt die Presse-Information oder Pressemitteilung dar. Solche Texte sind etwas länger als Pressemeldungen und ausformulierter als diese (ebd).

Die bisher beschriebenen Formen der Pressearbeit haben ihren Schwerpunkt auf Informationsverbreitung. Bei diesen Formen geht die Initiative in der Regel vom Projekt aus, der Text wird von einem Vertreter bzw. einer Vertreterin des Projekts geschrieben und dann der Presse zur Verfügung gestellt. Auch die Schlumper berichten, dass sie von Anfang an immer versucht haben, in dieser Form die Presse anzusprechen (vgl. Hrabá- Rau, 2004, S. 2). Ob und in welcher Form die Texte veröffentlicht werden, entscheidet einE VertreterIn der Presse.

Das Projekt entscheidet, an wen die Texte geschickt werden. Wenn es um Ausstellungen in derselben Stadt geht, bietet sich wohl die regionale Presse an, geht es um größere Festivals oder Veranstaltungen, lohnt es sich vielleicht, zudem die

überregionale Presse anzuschreiben. Überlegenswert ist auch, ob die Meldung für die Fachpresse von Interesse sein könnte.

Es ist davon auszugehen, dass es nicht immer einfach ist, das Interesse der Medien für ein Kunstprojekt zu gewinnen. Die Schlumper sind inzwischen schon sehr bekannt und werden häufig in der Presse berücksichtigt: Ausstellungen von den Schlumpfern werden häufig in der regionalen Presse angekündigt, teils aber auch in der Fachpresse. So findet sich beispielsweise in der Kunstzeitung Art eine Ankündigung einer Ausstellung der Schlumper in der Rostocker Kunsthalle (vgl. Art, 12/02, S. 107).

Natürlich ist es auch denkbar, andere Medien zu Informationszwecken einzuschalten, wie etwa den Hörfunk oder das Fernsehen. In lokalen Hörfunksendern können beispielsweise aktuelle Termine im „Veranstaltungskalender“ untergebracht werden. Das Fernsehen wird wohl schwieriger zu erreichen sein, da dies voraussetzt, dass einE JournalistIn mit Filmteam ins Projekt kommt. Für kurze Informationsankündigungen wird dies wohl selten der Fall sein.

Bei größeren Veranstaltungen ist es zudem möglich, eine Pressekonferenz abzuhalten und dazu wichtige Presse- und MedienvertreterInnen einzuladen. Diese können dann vor Ort Fragen stellen und schreiben dann aufgrund der erhaltenen Informationen selbst einen Artikel. Die Schlumper halten Pressekonferenzen zu größeren Ereignissen ab, so etwa bei der Gestaltung des Bauzaunes für die Hamburger Messe (2004). Es werden dann VertreterInnen verschiedener Zeitungen, des Hörfunks etc. eingeladen, an der Konferenz teilzunehmen. Interessierte PressevertreterInnen bekommen dann vor Ort eine Pressemappe mit Materialien und haben die Gelegenheit, den künstlerischen AssistentInnen Fragen zu stellen. Bei der Pressekonferenz zur Bauzaungestaltung kam zu den Schlumpfern neben verschiedenen Zeitungsjournalisten bzw. –journalistinnen auch ein Team des Fernsehsenders RTL, auf dem dann auch in einem kurzen Fernsehbeitrag über das Vorhaben berichtet wurde.

Die Funktion der Information wird vorwiegend durch eigene oder publizistische Medien realisiert. Eigene Medien haben dabei den Vorteil, dass sie inhaltlich vom „Sender“ (Bsp. vom Kunstprojekt) selbst gestaltet werden und damit auch wirklich die gewünschte Information verbreitet wird. Bei der Zusammenarbeit mit öffentlichen Medien besteht letztlich eine Abhängigkeit von den VertreterInnen der entsprechenden Medien, die entscheiden, ob und wie die gewünschte Information veröffentlicht wird.

Vorteil dieser Form liegt aber in der Möglichkeit einer enormen Vergrößerung der Reichweite der Informationsverbreitung.

Bei den Schlumpen findet sich eine sehr gelungene Kombination von Information und Veranstaltung im Café. Durch diese Kombination wird es möglich, dass Interessierte Rückfragen an die MitarbeiterInnen stellen und sich auf diese Weise (in Ergänzung zu ausliegenden Informationsmaterialien oder auch anstelle dieser) persönlich über das Projekt informieren können.

#### **6.4 Transparentmachen / Verständlichmachen der eigenen Arbeitsweise**

Transparentmachen oder Verständlichmachen der eigenen Arbeitsweise geht über die reine Information hinaus, setzt diese aber - zumindest in Ansätzen – voraus.

Fast alle eigenen Medien, die ich unter „Information“ dargestellt habe, können auch für die Aufgabe des „Transparentmachens“ der eigenen Arbeitsweise benutzt werden:

Sämtliche Publikationen, Prospekte oder auch eine Homepage können so gestaltet werden, dass nicht nur reine Fakten präsentiert werden, sondern so, dass auch versucht wird, Arbeitsweisen zu erläutern und zu begründen. Allerdings muss von Fall zu Fall entschieden werden, ob der Schwerpunkt auf einer kurzen prägnanten Information liegen soll, oder ob es wirklich um tiefergehende Transparentmachung gehen soll. Um kurz auf eine Ausstellung zu verweisen, kann es beispielsweise günstiger sein, in knapper, informierender Form auf diese aufmerksam zu machen.

Die Funktion der Transparentmachung sehe ich zum Beispiel in der Publikation „Die Schlumper – Kunst ohne Grenzen“ in einem Artikel von Günther Gercken (2001, S. 19–27) gegeben. Gercken stellt die Frage nach dem Kunstwert der Schlumperarbeiten und hebt davon ausgehend dann auf Besonderheiten des Projektes ab (z.B. dass die Schlumper nicht einen einheitlichen Gruppenstil haben, sondern dass alles individuelle MalerInnen sind). Hier wird anhand des Aspektes „Wertigkeit eines Werkes“ ein Stück der Arbeitsweise des Gesamtprojektes transparent.

Auch die öffentlichen, publizistischen Medien können nicht nur zu Informationszwecken genutzt werden, sondern auch zum Verständlichmachen der eigenen Arbeit. Dies ist dann möglich, wenn in der Presse ausführlicher über ein Projekt berichtet und auch Raum für die Darstellung von Arbeitsweisen, Zielen und Ansprüchen eingeräumt wird.

Lokale und regionale Zeitungen werden in Artikeln vermutlich eher informierend berichten, beispielsweise wenn es um die Ankündigung von Terminen usw. geht. Dennoch gibt es auch hier immer wieder Artikel, die sich tiefergehend mit einer Thematik beschäftigen. Wirkliche „Transparentmachung“ ist aber vorwiegend in ausführlicheren Artikeln möglich. Die überregionale Presse (z.B. Wochenzeitungen) oder gar die Fachpresse für ein Thema wie das Projekt Schlumper zu interessieren, wird aber erheblich schwieriger sein, als eine Meldung in der Regionalpresse zu bekommen. Dennoch gelang es den Schlumpfern immer wieder, in renommierten Zeitungen mit ausführlichen Artikeln bedacht zu werden. Häufig waren Einzelanlässe wie Vernissagen der Auslöser für eine ausführlichere Berichterstattung. Beispiele hierfür sind ein Bericht im Feuilleton des „Hamburger Abendblattes“ anlässlich einer Ausstellung in der Gänsemarktpassage in Hamburg (vgl. Främcke, 1996, S.7) oder ein Beitrag in der „Woche“, der in Verbindung mit dem Festival „Verrückte Kunst“ erschien (vgl. Balzer, 1998, S. 39). In beiden Artikeln wird aufgrund eines aktuellen Anlasses das Projekt als gesamtes vorgestellt und Fragen wie „Was ist Kunst?“ anhand von Arbeiten von bei den Schlumpfern arbeitenden MalerInnen und Arbeitsweisen im Projekt thematisiert. Transparentmachung kann aber nicht nur durch Worte geschehen, sondern auch über Bilder. Die Fotoreportage „Schlumper von Beruf“ in der „taz hamburg“ beispielsweise zeigt einige MalerInnen bei der Arbeit und vermittelt so einen Eindruck von der Arbeitsumgebung, aber auch von „Ernsthaftigkeit“ und Intensität des Malens der Schlumper - KünstlerInnen (vgl. Scholz, 1998, S. 18ff).

Auch in der Fachpresse kann es um Transparentmachung gehen. Fachpresse im Bezug auf die Schlumper ist natürlich in erster Linie diejenige Presse, die sich mit Kunst beschäftigt. Der einschlägigste Schlumperartikel in diesem Bereich ist mit Sicherheit ein 12seitiger Artikel in der Kunstzeitschrift „Art“ im April 2002 (vgl. David / Moldvay, 2002, S.54ff). In Text und Bild wird hier der Kunst-Fach-Öffentlichkeit das Projekt vorgestellt und dessen Arbeitsweise nähergebracht. Die Schlumper sind die erste - und bisher auch einzige - Gruppe geistig behinderter KünstlerInnen, die in Art präsentiert wurde. Verständlichmachen oder Transparentmachen heißt in diesem Zusammenhang, der Leserschaft zu verdeutlichen, dass die Kunst, die von Menschen mit geistiger Behinderung geschaffen wird, mit dem Niveau von Kunst anderer KünstlerInnen konkurrieren kann.

Fachpresse ist andererseits aber auch die Presse, die sich mit Menschen mit Behinderung befasst. Auch in diesem Bereich haben die Schlumper Texte veröffentlicht bzw. wurden Artikel über die Schlumper geschrieben. Als Beispiel sei hier ein Artikel in „Zusammen“ genannt (vgl. Seebass, 1996, S. 6ff): „Schlumper von Beruf“ verdeutlicht, wie Menschen mit Behinderung im Rahmen einer Werkstatt für behinderte Menschen Kunst machen können. Transparentmachen gegenüber dieser Fachöffentlichkeit ist wiederum etwas völlig anderes als gegenüber der Kunstszene. Auch die Massenmedien- wie das Fernsehen- können zu einer Transparentmachung von Arbeitsweisen genutzt werden. Denkbar sind zwei Varianten:

1. Durch einen Dokumentarfilm kann die Arbeitsweise eines Projektes dargestellt werden. In einem solchen Film werden dann die verschiedenen Facetten eines Projektes beleuchtet, ein aktueller Anlass kann - muss aber nicht - der Auslöser für so einen Film sein (z.B. 10-jähriges Projektbestehen o.ä.).  
Über die Schlumper gab es schon mehrere solcher Filme, den ersten bereits ein Jahr nach Gründung des Projektes („Zwischen der Zeit“). Im vergangenen Jahr haben zwei FilmemacherInnen einen Film über die Schlumper gedreht, der in Kürze sowohl im Fernsehen als auch im Kino zu sehen sein soll („Tanz der Sinne“). Bei beiden Filmen soll es um einen Gesamteinblick in das Projekt gehen.
2. Auch ein aktueller Anlass kann der Grund für einen „Fernsehauftritt“ sein. Möglich ist z.B., dass ein Bericht über eine aktuelle Aktion gesendet wird, der aber über die reine Information hinausgeht und auch Arbeitsweisen und das Selbstverständnis eines Projektes sichtbar werden lässt. Anlässlich der Bauzaungestaltung für die Hamburger Messe z.B. wurde in RTL über dieses gemeinsame Projektvorhaben von Schlumpfern und Kindern aus verschiedenen Kindertagesstätten berichtet. Das Fernsehen für das Berichten über ein solches Projektvorhaben zu interessieren, ist sicherlich nicht einfach. Im Fall der Bauzaungestaltung ging die Initiative dafür von der Hamburger Messe aus, die den Auftrag für den Bauzaun vergeben hatte. Sicherlich wurde das Bauzaun-Projektvorhaben für das Fernsehen vor allem auch dadurch interessant, dass es sich bei der Messe um einen wirtschaftlich bedeutenden Auftraggeber handelte.

Auch Alfons Römer von den Blaumeiern berichtet, dass eine Reise einiger Blaumeier-MalerInnen nach New-York zu einer Ausstellung des Blaumeier-Ateliers Anlass für einen Dokumentarfilm im Fernsehen wurde, bei dem zwei Malerinnen des Projektes filmisch bei ihrer Reise begleitet wurden (vgl. Römer, 2004, S. 7).

Je nachdem, in welchen Medien über das Projekt als Ganzes oder über einzelne Veranstaltungen berichtet wird, werden unterschiedlich viele Leute angesprochen. Der Vorteil von Medien- besonders von Massenmedien- ist sicherlich, dass immer eine relativ große Zahl von Zuschauer- bzw. ZuhörerInnen erreicht werden kann.

Für ein Projekt das am Anfang steht, ist es wahrscheinlich wichtig, sich selbst aktiv um Medienkontakte zu kümmern. Frauke Hraba- Rau (2004, S. 3) berichtet, dass inzwischen immer wieder freie JournalistInnen, PhotographInnen oder auch PraktikantInnen aus der Journalismusszene auf die Schlumper zukommen und Fotos vom Projekt machen oder über die Schlumper schreiben und berichten wollen. Im Allgemeinen scheint mir dies jedoch eher seltener der Fall zu sein, in der Regel wird die Pressearbeit lange Zeit zunächst vom Projekt ausgehen müssen.

Auch Veranstaltungen und Aktionen können Arbeitsweisen verständlich machen.

Dadurch, dass Galerie und Atelier der Schlumper zusammenhängen, bekommen die Besucher und Besucherinnen der Galerie immer auch einen Einblick in die Arbeitsweise des Projektes: Die BesucherInnen können einen Blick in die Gemeinschafts- und Einzelateliers werfen, einzelnen MalerInnen können sie auch bei der Arbeit zuschauen. Der Besucher/ die Besucherin erfährt auf diese Weise mehr über das Gesamtprojekt, als wenn er/ sie nur die Bilder sehen würde. Es findet so – meiner Meinung nach- ein Stück Transparentmachen der Arbeitsweise statt. Die BesucherInnen sehen, dass die MalerInnen ihre eigenen kleinen Ateliers haben, dass sie in individuellem Zeitrhythmus, nach ihren eigenen Themen und mit selbst gewählten Materialien arbeiten. Sie merken so, dass das Schlumperatelier ein Atelier ist, wie jedes andere, und dass die Galerie „eine ganz normale Galerie“ ist.

Auf diese Weise erleben BesucherInnen selbst ein Stück vom Alltag in der Galerie, was sicherlich beeindruckender ist, als wenn sie „nur“ darüber lesen würden.

Noch deutlicher wird dies in den verschiedenen Kooperationen. Hier bekommen Menschen nicht nur als BesucherInnen einen Einblick in die Arbeitsweise, sondern sie

arbeiten selbst künstlerisch mit oder neben den MalerInnen. Sie nehmen sozusagen am Arbeitsalltag teil. Für manche ist das ein auf einen einzigen Termin begrenztes Erlebnis, z.B. für Kinder, die im Rahmen der Kooperation mit dem museumspädagogischen Dienst einmal einen Vormittag in der Schlumperhalle arbeiten. Für andere ist es ein begrenzter Zeitraum, z.B. für die Kinder von verschiedenen Kindertagesstätten, die im Rahmen der Bauzaungestaltung für die Hamburger Messe an mehreren Vormittagen in die Galerie der Schlumper kamen. Für die Kinder der Schule Chemnitzstraße ist die Zusammenarbeit mit den Schlumpfern ein längerfristiges Angebot: Sie kommen ein ganzes Schuljahr im Rahmen ihrer Klasse ins Atelier Thedestraße 99 und haben darüber hinaus jeden Nachmittag die Gelegenheit, bei und mit den Schlumpfern zu arbeiten. Solche Kooperationen erlauben einen direkten Kontakt zwischen MalerInnen, künstlerischen AssistentInnen und KooperationspartnerInnen. Alle arbeiten gemeinsam. Dadurch werden die KooperationspartnerInnen für eine kurze oder längere Zeit zum Teil des Projektes. Auf diese Weise werden auf einer ganz anderen Ebene „Informationen“ - oder besser: „Erfahrungen“ -vermittelt, als das durch einen Vortrag oder ein Nachlesen geschehen könnte. Transparentmachen heißt hier: Das Projekt öffnen für andere TeilnehmerInnen und diese die Arbeitsweisen direkt „erfahren“ lassen. Wie viel auch Kinder auf diese Weise vom Projekt verstehen, soll das Zitat eines Schulkindes verdeutlichen, dass im Rahmen des museumspädagogischen Dienstes einen Tag bei den Schlumpfern war: *„Wir waren bei den Schlumpfern. Schlumper sind behinderte Menschen. Aber man braucht keine Angst haben, denn sie sind auch Menschen wie wir. Sie können ganz toll malen und sind echte Künstler“* (zit. nach Gercken/ Eissing – Christophersen, 2001, S. 203).

Denkbar wäre es, den letzten Aspekt noch weiter auszubauen und vermehrt Anlässe zu schaffen, wo ein gemeinsames künstlerisches Arbeiten von Schlumpfern und Interessierten stattfinden könnte. Beispielsweise wäre es möglich, Workshops für interessierte Erwachsene und Kinder anzubieten, bei denen dann diese interessierten Menschen gemeinsam mit den Schlumpfern künstlerisch arbeiten könnten.

Römer (2004, S. 10) berichtet von einer weiteren interessanten Möglichkeit der Transparentmachung: Die Blaumeier sind ein integratives Projekt, d.h. Menschen mit und ohne Behinderung arbeiten gemeinsam im Atelier und die Werke werden bei Ausstellungen ohne Unterschiede präsentiert. Um zu verdeutlichen, dass es bei den



Blaumeiern in erster Linie um künstlerisches Tun geht- und dass dabei „Behinderung“ keine übergeordnete Rolle spielt- wurden bei einer Ausstellung 2004 Führungen für BesucherInnen angeboten, in denen die Malweisen der verschiedenen KünstlerInnen und ihre künstlerische Entwicklung thematisiert wurden (vgl. ebd.). Der Schwerpunkt der Führungen lag also auf der Kunst, die unabhängig von „Gesundheit“, „Krankheit“ oder „Behinderung“ der MalerInnen betrachtet werden sollte.

Auf vielen Ebenen kann also versucht werden, die eigene Arbeitsweise einer (Teil-) Öffentlichkeit zu verdeutlichen. Dies gelingt sicherlich am umfassendsten und intensivsten auf der Ebene der persönlichen Begegnung – im Idealfall durch Kooperationen oder Besuche im Projekt. In der starken Öffnung des Projektes für die Öffentlichkeit in diesem Sinne sehe ich einen außergewöhnlichen Schwerpunkt der Schlumper, der sicherlich wie keine andere Maßnahme zur Transparentmachung der Arbeitsweisen seinen Beitrag leistet. Da damit aber nur ein kleiner Personenkreis angesprochen wird, ist Transparentmachung über Medien (eigene und öffentliche) sicherlich auch sinnvoll.

## **6.5 Abwehr von Negativem**

Oeckl (1976, S. 43) versteht hierunter das Reagieren auf negative Dinge, die einer Institution / einem Projekt angelastet werden, aber auch die Prophylaxe vor Negativem. Ich möchte den Begriff des Negativen eher verstehen als „Falsches“ oder „Falschdarstellungen“.

Ein Beispiel für die Abwehr von Falschdarstellungen kann der Umgang mit öffentlichen Medien sein, indem nämlich bewusst Aspekte zum Thema gemacht werden, die häufig falsch oder nicht im Sinne des Projektes in die Öffentlichkeit getragen werden. Ein solches Beispiel ist ein Bericht über die Schlumper im „Hamburger Abendblatt“ (vgl. Brinkama, 2004, S. 7): Unter dem Titel „Maltherapie? Nein, richtige Kunst“ wird das Vorurteil aufgegriffen, dass alles Therapie sei, was Menschen mit Behinderung an künstlerischer Leistung vollbringen. Anhand dieses Vorurteils wird hier die Thematik aufgenommen und schließlich richtiggestellt. Diese Form der Pressearbeit halte ich für sehr geeignet, um Missverständnissen vorzubeugen oder solche zu beseitigen. Diese Methode kann natürlich auf eigene Medien übertragen werden. Auch in der Öffnung des

Projektes, wie ich sie im vorhergehenden Abschnitt beschrieben habe, sehe ich eine mögliche Form, um dem Entstehen von Missverständnissen vorzubeugen.

## **6.6 Präsentation der eigenen Arbeit**

Bei Oeckl wird diese Funktion von Öffentlichkeitsarbeit nicht angeführt. Wenn es hier um Kunst und Kunstprojekte geht, halte ich die Funktion der „Präsentation“ aber für sehr wichtig. Wie aus dem Kapitel zu den Gründen für Öffentlichkeitsarbeit (vgl. 4.1) deutlich geworden sein sollte, gehört es zur Sache der Kunst dazu, mit den Werken an die Öffentlichkeit zu treten. Präsentation ist damit eine eigene Funktion und nicht nur Mittel zum Erreichen anderer Ziele (Verkaufsförderung, Imageaufbau o.ä.).

Ich habe bereits oben auf die Möglichkeiten der Präsentation durch eigene Medien im Sinne von Publikationen und Katalogen zu Ausstellungen verwiesen. Die Publikationen der „Weißen Reihe“ und das Buch „Die Schlumper- Kunst ohne Grenzen“ erfüllen dadurch eine Präsentationsfunktion, dass in beiden Publikationen der Katalogteil einen sehr großen Raum einnimmt. Im Zentrum stehen also – bei der „Weißen Reihe“ noch deutlicher als bei dem Buch im Springer-Verlag – die Werke der einzelnen KünstlerInnen und nicht das Projekt selbst. Dabei werden die Werke jeweils mit den Namen der betreffenden MalerInnen abgedruckt, so dass diese auch als Individuen präsentiert werden.

Sehr deutlich wird die Präsentationsfunktion auch in verschiedenen Katalogen zu Ausstellungen. Im Katalog zur Gemeinschaftsausstellung von Schlumpen und Blaumeiern „Köpfe, Körper, Kreaturen“ (vgl. Hapag-Lloyd, 2004) stehen jeweils eine Seite Informationen über die Schlumper und die Blaumeier als Projekte jeweils mehr als zehn Seiten mit Abdrucken von Bildern gegenüber. Hier überwiegt also eindeutig die Präsentation der Arbeiten über der Informationsintention. Zugleich wird die Funktion der Ausstellungsdocumentation wahrgenommen.

Hinsichtlich der Präsentation ist außerdem an die Möglichkeiten des World Wide Web zu denken. Dieses kann nicht nur, wie oben erwähnt, zu Informationszwecken eingesetzt werden, sondern kann auch selbst als Medium der direkten Präsentation von Kunst genutzt werden (vgl. Bendixen, 2000, S. 22). Besonders im Bereich der bildenden Kunst ist es möglich, virtuelle Ausstellungen ins Netz zu stellen und somit Werke zu präsentieren.

Auch auf der Homepage der Schlumper gibt es eine „Online-Ausstellung“. Der Nutzer bzw. die Nutzerin kann dabei zwischen zwei unterschiedlichen Formen wählen: Zum einen können die Namen sechs verschiedener MalerInnen angeklickt und dann gezielt die Werke des bestimmten Künstlers oder der Künstlerin angeschaut werden. Zum anderen kann die Funktion „Dia-Show“ gewählt werden, dann werden die Werke aller sechs MalerInnen nacheinander präsentiert.

Eine Werkliste gibt zudem Auskunft darüber, ob die entsprechenden Werke käuflich zu erwerben sind und zu welchem Preis. Außerdem kann ein Text von Günther Gercken zur „Einführung in die Ausstellung ‚die Schlumper‘“ (auf Deutsch oder Englisch) angeklickt werden. Auf diese Weise ist eine große Reichweite der Präsentation möglich. Die Homepage wird auf allen Flyern, Broschüren usw. der Schlumper angegeben und ermöglicht Interessierten einen schnellen, unkomplizierten Einblick in die Werke der Schlumper. Wer sich von dieser Präsentationsart angesprochen fühlt und gerne die Werke im Original sehen möchte, kann dann zu gegebener Zeit auch die Galerie oder eine Ausstellung besuchen.

Diese Überlegungen bis ins Extremste umgesetzt hat das „24hour-museum“ in England, ein „virtuelles Museum“, in dem 3000 Galerien und Museen über eine Web-Site vernetzt sind. Der Besucher oder die Besucherin dieses Museums kann sich über diese Museen und Galerien informieren, sowie teilweise Werke über die Homepage anschauen (vgl. [www.24hrmuseum.org.uk](http://www.24hrmuseum.org.uk)). Auch „Project ability Glasgow“ - ein Zentrum, in dem es künstlerische Angebote für Menschen mit Behinderung oder Benachteiligung, sowie zwei Ausstellungsbereiche gibt, ist in diesem virtuellen Museum vertreten (vgl. [www.24hourmuseum.org.uk/AM15258.html](http://www.24hourmuseum.org.uk/AM15258.html)).

Auch Veranstaltungen und Aktionen eignen sich zur Präsentation der eigenen Arbeit.

In Bezug auf Kunstprojekte ist die zentrale Präsentationsform wohl die Ausstellung. Es ist die Aktionsform, bei der das Projekt die Werke in die Öffentlichkeit bringen und diese, aber auch ein Stück weit sich selbst präsentieren kann.

Das Beispiel der Schlumper zeigt, dass es sehr viele verschiedene Formen gibt, mit Ausstellungen an die Öffentlichkeit zu treten:

- Im Rahmen von Gruppenausstellungen, bei denen mehrere MalerInnen des Projektes vertreten sind (z.B. die Ausstellung „Bildnisse“ im April 2004 in der Galerie der Schlumper).
- In Kooperation mit anderen KünstlerInnen oder Künstlergruppen (z.B. bei der Ausstellung „Köpfe, Körper, Kreaturen“ im Juni 2004, bei der Werke der Schlumper und Werke der Blaumeier in einer gemeinsamen Ausstellung präsentiert wurden).
- Einzelausstellungen von einzelnen MalerInnen, die bei den Schlumpfern malen (z.B. Ausstellung von Werner Voigt „Glaubensbilder“ im August 2002 im Kunsthaus Kannen).

Nicht nur in der Form der Ausstellung gibt es viele Möglichkeiten, sondern auch hinsichtlich des Ausstellungsortes, der Präsentationsform, der Gestaltung der Vernissage usw. Von Entscheidungen, die in diesem Bereich getroffen werden, hängt es auch ab, wie viele Leute durch eine Ausstellung angesprochen werden – die Reichweite des Mediums Ausstellung also. Ein Beispiel: Wenn die Schlumper in Hamburg ausstellen, werden vielleicht sehr viele Menschen zur Ausstellung kommen, die die Schlumper schon kennen. Es werden hauptsächlich Leute aus der Hamburger Umgebung sein. Wenn die Schlumper in einer anderen Stadt ausstellen, werden sie einen ganz anderen Publikumskreis haben – bei internationalen Ausstellungen wieder einen anderen (z.B. hatten die Schlumper schon Ausstellungen in Prag und Chicago). Wer zu den Ausstellungen kommt, hängt auch wiederum vom Ort ab, wo und in welchem Kontext die Ausstellung stattfindet (vgl. 4.2.2).

Bei der Ausstellung an sich liegt der Hauptaspekt der Präsentation in der Vorstellung der Werke. Eine Vernissage dagegen kann auch vom Gesamtprojekt genutzt werden, um sich darzustellen. Bei den Vernissagen der Schlumper z.B. sind meistens einige MalerInnen anwesend, manche nutzen die Gelegenheit, um eine Ansprache zu halten. Die Vernissage bietet also den MalerInnen die Gelegenheit, sich selbst als Künstlerpersönlichkeiten zu präsentieren. Andererseits haben auch die Gäste an den Ausstellungseröffnungen Gelegenheit, die KünstlerInnen, die die Werke geschaffen haben, persönlich kennenzulernen und mit den MalerInnen oder MitarbeiterInnen der Schlumper ins Gespräch zu kommen. Diese Präsentationsform lässt also auch eine Form der direkten Kommunikation über die Werke, deren Präsentation oder über das Projekt zu.

Bei Ausstellungen und in der Galerie der Schlumper wird also mehr vom Gesamtprojekt präsentiert, als dies in Katalogen, Büchern usw. möglich ist.

Präsentation kann natürlich auch stattfinden im Rahmen von Großveranstaltungen wie Kongressen oder Festivals o.ä. Zum Thema „Kunst von Menschen mit Behinderung“ gab es in den vergangenen Jahren immer wieder solche Veranstaltungen. Hierbei ist sowohl eine Präsentation von Werken im Sinne einer Ausstellung denkbar, als auch eine Präsentation der Arbeitsweisen, Vorstellungen und Ideen im Rahmen eines Vortrages über ein Projekt. Die Schlumper z.B. stellten Werke im Rahmen des Festivals „Verrückte Kunst“ (1998) und dem Kongress „kulturbehindert?!“ (2003) aus. Ich werde diese Überlegungen in Kapitel sieben wieder aufgreifen.

Denkbar sind auch selbst inszenierte Großveranstaltungen, die von einem einzelnen Projekt ausgehen. Das Blaumeier-Atelier beispielsweise veranstaltet seit dem Jahr 2000 (teilweise auch in Kooperation mit anderen Kulturprojekten) jährlich zur Faschingszeit eine „Freinacht der Masken“: Ein bis zwei Tage lang treten die verschiedenen Kunstbereiche von Blaumeier unter einem bestimmten Motto in die Öffentlichkeit. Im Jahr 2002 war das Motto dieser Veranstaltung z.B. „Terra Magica“. An verschiedenen Orten wurde die Umgebung gestaltet (ein Moorvulkansee, eine Stierkampfarena, Höhlen, Vogelnester, ein Metallbaum u.a. entstanden) und bespielt: *„Wo kein Spielort war, hingen Kunstobjekte, der Park wurde ganz nebenbei zum Ausstellungsraum“* ([www.freinachtdermasken.de](http://www.freinachtdermasken.de), S. 2). Solche Großveranstaltungen über mehrere Tage und unter Beteiligung sehr vieler ProjektteilnehmerInnen eignen sich natürlich nicht nur zur Präsentation der Vielfalt der künstlerischen Arbeit, sondern sorgen auch dafür, Aufmerksamkeit zu erregen.

Eine ganz andere Form der Präsentationsgestaltung ließ sich der Kunsterzieher und Künstler Dieter Benz für eine Ausstellung einfallen, die er mit SchülerInnen einer Körperbehindertenschule in Emmendingen inszenierte: Die Vernissagegäste wurden aufgefordert, sich aktiv am Werden der Ausstellung zu beteiligen. Durch ein Zusammenarbeiten der SchülerInnen, der Gäste und des Künstlers entstand innerhalb des Ausstellungsraumes (einer Bank) aus Rindenbrettern und frischem Bambus ein Bambuswald, der dann als Kulisse für die Werke der SchülerInnen diente: In den Bambuswald wurden Fotos von Kunstwerken gehängt, die die Schüler und Schülerinnen in der freien Natur aus Naturmaterialien erschaffen hatten (vgl.

Zimmermann- Dürkop, 2003). Eine solche interaktive Ausstellungsgestaltung scheint mir aus zwei Gründen sehr spannend: Zum einen kommt sie dem dialogischen Charakter der Beziehung Öffentlichkeit- Kunst sehr nahe, da hier die Grenze zwischen aktivem Schaffen und passiver Rezeption verwischt wird, und beides im Öffentlichen Raum selbst und in einer Auseinandersetzung zwischen allen Beteiligten stattfindet. Zum anderen treten hier nicht die Werke allein an die Öffentlichkeit, sondern die Kunstschaaffenden und die Werke (hier die Fotos) treten gemeinsam auf.

Als Fazit dieses Abschnitts ergibt sich für mich, dass die beste Möglichkeit zur Präsentation der Werke bei Ausstellungen, Großveranstaltungen oder auch in einer eigenen Galerie wie der Galerie der Schlumper gegeben ist, da hier die Werke im Original präsentiert werden. Die Möglichkeiten der Präsentation von Werken in Katalogen, Büchern oder über eine Online- Galerie halte ich dennoch für sinnvoll, da auf diese Weise mehr Menschen erreicht und über diese Form der Präsentation vielleicht auch wieder Leute animiert werden, sich die Werke einmal bei einer entsprechenden Veranstaltung im Original anzusehen.

Viele Formen der Präsentation – besonders aus dem Bereich der „Veranstaltungen und Aktionen“ können wiederum das Interesse der Öffentlichkeit dahingehend erregen, dass z.B. über eine Ausstellung die Presse berichtet, oder dass eine Publikation in der Fachpresse besprochen wird. Sie können also selbst wieder zum Multiplikator werden.

## **6.7 Geschäftsförderung / Vermarktung**

Wie oben dargestellt, spielen auch ökonomische Faktoren eine Rolle bei der Öffentlichkeitsarbeit. In Bezug auf ein Kunstprojekt heißt dies: die Werke müssen auch vermarktet werden „*Wir versuchen das eben auf dem ganz normalen Kunstmarkt und wollen die an Kunst interessierten Leute ansprechen*“ (Hraba – Rau, 2004, S. 9).

Vermarktung ist möglich bei Veranstaltungen und Aktionen. Ausstellungen haben außer den genannten Funktionen mit Sicherheit auch immer die Funktion, die Werke zu vermarkten. Bei unterschiedlichen Ausstellungen werden immer wieder andere und neue Bilder gezeigt, die auch käuflich zu erwerben sind (daneben gibt es aber von jedem und jeder MalerIn des Projektes auch einen Stamm an unverkäuflichen Werken). Bei den Schlumpen gibt es in dieser Hinsicht eine Besonderheit: Die Galerie der Schlumper. Im Gegensatz zu den meisten anderen Kunstprojekten für Menschen mit

geistiger Behinderung sind die Schlumper nicht allein auf Ausstellungen zum Zweck der Vermarktung angewiesen. Die Galerie steht potentiellen Interessenten viermal wöchentlich und damit regelmäßig offen. Hier können sich Interessierte ganz unverbindlich umschauen und dann bei (Kauf-) Interesse auch an einem anderen Tag wiederkommen. Darin sehe ich einen nicht zu unterschätzenden Vorteil.

Der Großteil der Vermarktungsaktivität der Schlumper bezieht sich sicherlich auf die Originalwerke. Daneben gibt es aber auch andere, käuflich zu erwerbende Artikel: Von wenigen Arbeiten gibt es Drucke und Poster, von einigen Werken existieren Postkarten. Hinter solchen Produkten stehen jedoch nicht nur ökonomische Überlegungen, sondern auch das Ziel, die Motive und damit auch das Projekt bekannter werden zu lassen. Solche Überlegungen haben sicherlich für die Lebenshilfe auch mit eine Rolle gespielt, als eine ganze Kollektion von Tassen, Uhren, Aufklebern und Postern im „Rudi-Design“ zusammengestellt wurde, deren Kennzeichen bunte Strichmännchen sind, die alle von Rudi Diessner, einem Künstler aus der Dillenburg Werkstätte gestaltet wurden (vgl. [www.lebenshilfe.de/marketing/rudi-design/Ruinfo.htm](http://www.lebenshilfe.de/marketing/rudi-design/Ruinfo.htm)).

Wenn es hier um „Geschäftsförderung“ und „Vermarktung“ geht, ist sicherlich der Bereich der Auftragsarbeiten zu berücksichtigen. Die Geschichte der Schlumper hat eigentlich begonnen mit der Annahme eines Auftrages: dem Kunst-am-Bau-Auftrag zur Gestaltung eines Wohnheimes in Alsterdorf. In der Folgezeit haben die Schlumper immer wieder Auftragsarbeiten im Sinne von Kunst- am –Bau- oder Kunst- im – öffentlichen – Raum angenommen, häufig war dies verbunden mit einem Kooperationsprojekt.

Beispiele sind (vgl. Gercken, /Eissing – Christophersen, 2001, S. 195ff):

**1986:** Bilder für den Neubau des Altenheims Horn in Hamburg

**1987 – 89:** Bemalung von mehreren Müllcontainern durch einige MalerInnen

**1990:** Wandgestaltung für eine vegetarische Stehbar im Alsterhaus Hamburg durch  
zwei Schlumper - Künstler (Werner Voigt, Uwe Bender)

**1992:** Fassadengestaltung für die Kindererholungsstätte der Rudolf- Ballin-Stiftung im  
Stadtpark Hamburg.

**1995 – 97:** Treppenhausgestaltung für die Schule Chemnitzstraße

**2004:** Bauzaungestaltung für die Messe Hamburg

Solche Großaufträge haben den Vorteil, dass sie den Schlumpfern relativ große Geldsummen einbringen, mit denen dann auch kalkuliert werden kann.

Neben solchen auf eine gewisse Zeit begrenzten Projektarbeiten nehmen die Schlumper immer wiederkehrende Auftragsarbeiten an, wie die Fertigung von Portraits nach Wunsch (mit Modellsitzung oder nach Foto), die Gestaltung von Bühnenbildern für Theateraufführungen oder Musikgruppen, Entwürfe für Plattencover, die Gestaltung von Plakaten oder Anzeigen (Bsp.: Plakatentwürfe der Schlumper für die Mediacampagne „Behinderte machen einen guten Job“ als Auftrag für die Behörde für Arbeit, Gesundheit, Soziales 1998 (vgl. Gercken, / Eissing-Christophersen, 2001, S. 209)). Dass ein Projekt wie die Schlumper allerdings Auftragsarbeiten erhält, setzt einen gewissen Bekanntheitsgrad des Projekts voraus. Die Schlumper sind besonders in Hamburg, aber inzwischen auch darüber hinaus schon so bekannt, dass immer wieder Aufträge an sie herangetragen werden. Umgekehrt tragen natürlich die vielen Auftragsarbeiten ihrerseits wieder zu einer zunehmenden Bekanntheit der Schlumper bei, besonders wenn es um Projektvorhaben im größeren Stil geht, die dann wiederum in der Presse besprochen werden oder Kunst-im-öffentlichen-Raum, die einfach „sichtbar“ ist.

Dadurch wird deutlich: Die Funktion der Vermarktung hängt eng zusammen mit den anderen Funktionen und kann nicht isoliert betrachtet werden.

## **6.8 Netzwerkbildung**

Zum Schluss möchte ich den Funktionen nach Oeckl noch eine weitere hinzufügen: die Funktion der Netzwerkbildung. Darunter verstehe ich die Notwendigkeit, sich als Projekt im Kreise der relevanten Teilöffentlichkeiten verlässliche Strukturen zu schaffen, auf die zu unterschiedlichen Zwecken zurückgegriffen werden kann. Im Zentrum eines solchen Netzwerkes steht das Projekt, das sich quasi um sich selbst herum fruchtbare Strukturen aufbaut. Ein solches Netzwerk lebt von persönlichen Kontakten und Kommunikation oder – wie ich es in der Definition von Öffentlichkeitsarbeit dargestellt habe – vom Dialog (vgl. 1.3).

Sämtliche Formen der Kategorie Veranstaltungen und Aktionen können zur Netzwerkbildung beitragen, da hier immer persönliche Begegnungen möglich werden und Kontakte entstehen oder intensiviert werden können. Das Entstehen solcher



Kontakte ist nicht planbar oder berechenbar. Dennoch glaube ich, dass Strukturen geschaffen werden können, die das Entstehen fruchtbarer Kontakte begünstigen. Die Offenheit des Schlumper-Projekts für viele Aktionen im Sinne von Kooperationsbereitschaft und Öffnung des Ateliers für die Öffentlichkeit (Café, Galerie etc.) schaffen eine Struktur, in der Kontakte möglich werden. Ein Netzwerk kann aus diesen Kontakten dann entstehen, wenn sie gepflegt und ausgebaut werden.

Soweit ich dies beurteilen kann, verfügen die Schlumper über sehr vielfältige Kontakte und ein gutes Netzwerk. Einen wesentlichen Faktor sehe ich darin, dass die Mitarbeitenden alle selbst aus dem Kunst- und Kulturbereich kommen und somit auch über Kontakte in diesem Bereich verfügen, die dann für das Projekt fruchtbar gemacht werden können: Kontakte zu GaleristInnen, zu KunstsammlerInnen, zu anderen KünstlerInnen etc.

Netzwerkbildung ist aber nicht nur in Bezug auf die Kunstszene wichtig, sondern auch zu Geldgebern, Sponsoren, Vereinsmitgliedern und der „unmittelbar anzuwerbenden Öffentlichkeit“ müssen Kontakte gepflegt werden.

Daher sehe ich relevante Kommunikationsmittel für diese Funktion im Bereich der Mittel zur unmittelbaren Ansprache. Diese Mittel wie z.B. persönliche E-mails, Briefe, Dankeschreiben etc. spielen sicherlich nicht nur unter diesem Aspekt eine Rolle, sondern auch bei der Ausgestaltung anderer Funktionen. Dennoch sehe ich ihren primären Nutzen in der Bildung von Netzwerken und der Festigung von Kontakten. Ich möchte dies an einem Beispiel deutlich machen: Wenn ein Sponsor oder Geldgeber über Projektneuigkeiten informiert werden soll (Funktion wäre also „Information“), dann wird ihm wohl in den meisten Fällen nicht nur kommentarlos ein Flyer geschickt werden, sondern ein Anschreiben, dem der Flyer beigelegt wird. Das Anschreiben an sich trägt zur Informationsfunktion wenig bei, denn die wichtigen Informationen sind wohl eher im Flyer enthalten.

Durch das Anschreiben sehe ich gerade eine weitere Funktion wahrgenommen, nämlich die der Kontaktpflege, oder eben des Netzwerkaufbaus. Dies hängt wiederum eng zusammen mit den folgenden Überlegungen zum „Vertrauensaufbau“.

## 6.9 Vertrauen aufbauen

Bei Oeckl (1976, S. 44) gibt es eine weitere Kategorie, die „Gewinnen von Vertrauen“ heißt. In Kapitel eins habe ich in diesem Zusammenhang auf den häufig zu findenden Begriff der „Public Relations“ verwiesen.

Ich möchte diese Kategorie jedoch nicht als eigene Funktion hier analysieren, da diese meiner Meinung nach nicht losgelöst von den anderen Funktionen betrachtet werden kann. Es kann eigentlich keine Kommunikationsmittel geben, die „nur“ Vertrauen schaffen. Vielmehr muss bei der Wahl der Kommunikationsmittel immer mitbedacht werden, ob die Methoden zu einem Vertrauensaufbau führen oder ob sie im Gegenteil kontraproduktiv sind.

Ich stimme Oeckl dahingehend zu, dass es wichtig ist, dass sich ein Projekt „vertrauenswürdig“ präsentiert. Die Wahl der Kommunikationsmittel für sämtliche Funktionen – z.B. das Transparentmachen und Verständlichmachen der eigenen Arbeit oder auch die Information über das Projekt – sollte bei der Öffentlichkeit zu einer Haltung des Vertrauens führen.

Manche Kommunikationsmittel – wie persönliche Anschreiben an potentielle Sponsoren, Telefongespräche mit PolitikerInnen oder JournalistInnen u.ä.- können beim Gegenüber zu einem Vertrauensaufbau führen. Die dominante Funktion dieser Mittel ist dann aber wiederum nicht in erster Linie die des Vertrauensaufbau, sondern eben z.B. „Transparentmachen“ oder „Information“. Der Vertrauensaufbau ergibt sich hier aus der Gestaltung der dominanten Funktion – was aber nicht heißt, dass Vertrauensaufbau deswegen als unwichtiger oder als „Nebenprodukt der dominanten Funktion“ einzuschätzen ist.

Andererseits gibt es Kommunikationsmittel, die für die Informationsverbreitung beispielsweise geeignet sind, aber dennoch in Bezug auf die Funktion Vertrauensbildung kontraproduktiv wirken können: Werden beispielsweise Sponsoren über Neuigkeiten eines Projektes immer nur per Rundmail (für alle die gleiche E-mail, ohne persönlichen Bezug zum jeweiligen Sponsor) informiert, so ist das zwar kostengünstig, zeitsparend und auch die vermittelte Information kann ausreichend sein. Dennoch ist davon auszugehen, dass mehr Vertrauen zwischen Projekt und Sponsor entstehen kann, wenn es einen persönlichen Kontakt gibt und nicht der Eindruck einer „Sammelabfertigung“ von der Projektseite aus entsteht. Hier stellt sich dann also die

Frage, ob die Funktion der Information unter Berücksichtigung des Aspektes der Vertrauensbildung nicht eines anderen Kommunikationsmittels bedarf, vielleicht mindestens einer persönlichen Ansprache im E-mail, oder aber eines Briefes o.ä.

Abschließend lassen sich meine Überlegungen für diesen Aspekt wie folgt zusammenfassen: Vertrauensbildung ist sicherlich auf allen Ebenen von Öffentlichkeitsarbeit wichtig. Auch in Kapitel fünf wurde dies im Zusammenhang mit unterschiedlichen Zielgruppen als zentral herausgearbeitet. Wie dargestellt lässt sich Vertrauenswerbung aber nicht isoliert betrachten, sondern aus der Umsetzung anderer Funktionen sollte eine vertrauensvolle Beziehung zwischen Projekt und (Teil-) Öffentlichkeit hervorgehen. Der Aspekt der Vertrauensbildung sollte also bei der Wahl jedes Kommunikationsmittels immer mitbedacht werden.

#### **6.10 Ergebnisse der formalen Analyse**

Die dargestellten Überlegungen machen deutlich: Die einzelnen Kommunikationsformen dürfen nicht als völlig voneinander isoliert betrachtet werden. Ich habe oben auf Treml (1991, S. 5234) verwiesen, der die Kunst der Öffentlichkeitsarbeit darin sieht, den richtigen Kommunikationsmix zu finden. Dies kann auf unterschiedliche Ebenen bezogen werden:

- Ein Kommunikationskanal oder ein Kommunikationsinstrument reicht nicht aus, um alle Funktionen abzudecken. Öffentlichkeitsarbeit muss variationsreich sein.
- Nicht jedes Kommunikationsmittel spricht jede Zielgruppe an. Verschiedene Zielgruppen müssen unterschiedlich angesprochen werden.
- Die Kommunikationsmethoden können kombiniert werden: Bei jeder Veranstaltung, sei sie zum Zwecke der Animation, der Präsentation o.ä. können beispielsweise Informationsmaterialien (Flyer über weitere Aktionen, Prospekte mit Selbstdarstellung) ausgelegt werden. Über größere Aktionen kann u.U. das Interesse der Presse geweckt werden und das der Auslöser für einen Rechercheartikel im Sinne von Transparentmachung sein. Ein Anlass kann also für mehrere Zwecke genutzt werden.
- Viele Kommunikationsmittel können mehrere Funktionen erfüllen. Das macht auch deutlich, dass es zwischen den einzelnen Funktionen

Überschneidungsbereiche gibt, dass die Funktionen also nicht als völlig voneinander isoliert betrachtet werden dürfen.

Ich habe in diesem Kapitel versucht, die Öffentlichkeitsarbeit der Schlumper unter formalen Gesichtspunkten zu analysieren. Deutlich wurde: Die Schlumper setzen eine Vielzahl von Kommunikationsmitteln ein und kommunizieren mit der Öffentlichkeit über verschiedene Kanäle. Für jede der dargestellten Funktionen werden unterschiedliche Mittel eingesetzt.

Einen besonderen Schwerpunkt in der Gestaltung der öffentlichen Beziehungen sehe ich beim dargestellten Beispiel im Bereich der Ermöglichung von Begegnungen im und mit dem Projekt, sei dies in Kooperationen, in der Galerie, im Café etc. Hierin sehe ich eine Besonderheit des Projektes, die die Schlumper deutlich von anderen Kunstprojekten für Menschen mit Behinderung abhebt. Die Schwerpunktsetzung im Bereich des persönlichen Kommunikationskanales ist meiner Meinung nach als sehr positiv zu bewerten, da sie eine direkte Umsetzung des Anspruches von Öffentlichkeitsarbeit als Kommunikation und Dialog bedeutet. Der Erfolg der Schlumper im Feld der öffentlichen Wahrnehmung scheint zu bestätigen, dass die Schlumper eine erfolgreiche Öffentlichkeitsarbeit betreiben.

Nicht zu letzt deswegen halte ich es für legitim aus den Darstellungen des Beispiels allgemeine Ansatzpunkte für eine Öffentlichkeitsarbeit im Kunstbereich für Menschen mit Behinderung abzuleiten- wie ich es in den letzten beiden Kapiteln immer wieder getan habe.

Um jedoch letztlich klären zu können, warum es den Schlumpfern besser gelang und gelingt als vielen anderen Projekten, Malgruppen oder Kunstwerkstätten, in der Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden, bedürfte es einer genauen Erhebung, wann die Schlumper welche Techniken der Öffentlichkeitsarbeit anwendeten und welche Teilöffentlichkeiten in welchem Rahmen darauf reagierten. Nicht zuletzt müssten auch die „informellen“ Beziehungen genauer betrachtet werden. Das ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Eine interessante Parallele zur Geschichte der Kunst von Menschen mit psychischen Erkrankungen lässt sich allerdings ziehen: Diese Kunst wurde erst von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen, als der Künstler Jean Dubuffet begann, diese in die Öffentlichkeit zu bringen. Interessanterweise gelang Dubuffet als Künstler damit das, was vorher mehreren Psychiatern nicht gelungen war.

Vielleicht ist das Besondere bei den Schlumpfern genau dieser Punkt, dass es eben Künstler und Künstlerinnen sind, die die Werke der Schlumper der Öffentlichkeit zugänglich machen.

Indem ich meine bisherigen Ausführungen sehr stark an den Schlumpfern orientiert habe bin ich- auch wenn ich davon ausgehend verallgemeinerbare Aussagen getroffen habe- sehr stark an einer Öffentlichkeitsarbeit orientiert gewesen, die von einem einzelnen Kunstprojekt ausgeht. Ich habe Formen und Methoden vorgestellt und analysiert, mit denen ein Projekt wie die Schlumper an die Öffentlichkeit treten kann, um die im Projekt entstehende Kunst, aber auch sich selbst als Projekt in die Öffentlichkeit zu bringen. Im folgenden Kapitel möchte ich nun die „Projektebene“ verlassen und mich mit Formen, Methoden und Strukturen befassen, bei denen Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von Menschen mit Behinderung geleistet wird, die Projektgrenzen überschreitet.

## **7. Möglichkeiten einer projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung**

In diesem Kapitel soll es nun darum gehen, zu ergründen welche Möglichkeiten einer Öffentlichkeitsarbeit über die Projektgrenzen hinweg es gibt. Dabei möchte ich unter einer „projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit“ solche Formen, Methoden und Strukturen verstehen, durch die nicht nur ein Einzelprojekt in die Öffentlichkeit tritt, sondern durch die entweder mehrere verschiedene Projekte oder Einzelkünstler und -künstlerinnen mit oder ohne Projektanschluss sich mit ihren Werken präsentieren können oder präsentiert werden.

In Kapitel sechs wurden unter „Netzwerkbildung“ (s. 6.8) solche Möglichkeiten angedacht und auch in den zahlreichen Kooperationen der Schlumper sind Ansätze dafür vorhanden. Dennoch möchte ich der projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit an dieser Stelle ein eigenes Kapitel widmen, da sich in ihr – wie zu zeigen sein wird- noch mehr Potentiale verbergen.

Es geht mir nicht um die Erörterung einzelner, zeitlich begrenzter Zusammenschlüsse von Projekten im Sinne einer Kooperation auf Zeit, sondern vielmehr um verlässliche Netze, die dauerhaft oder auf längere Zeit hin angelegt sind. Innerhalb solcher Netze kann dann auch Platz sein für Kooperationen o.ä.

Die zentrale Frage in diesem Kapitel wird sein: Was leisten solche projektübergreifenden Formen von Öffentlichkeitsarbeit? Also: Inwiefern unterstützen, ergänzen, erweitern oder modifizieren sie Formen und Methoden der Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene und an welchen Stellen ermöglicht die Arbeit im Netzwerk sogar neue Formen und Methoden von Öffentlichkeitsarbeit?

Diese Frage soll in drei Schritten beantwortet werden:

1. Grundsätzliche Überlegungen zur Bedeutung projektübergreifender Strukturen für ein Kunstprojekt für Menschen mit Behinderung werden dargestellt.
2. Es soll dann anhand verschiedener Beispiele beschrieben werden, wie projektübergreifend Öffentlichkeitsarbeit betrieben werden kann. Dabei werde ich mich auf Strukturen beziehen, die für ein in Deutschland angesiedeltes Projekt in irgendeiner Form Relevanz haben können. Aus der Beschreibung werden drei „Prototypen“ für die Organisation projektübergreifender Öffentlichkeitsarbeit deutlich werden.
3. Anhand der dargestellten Möglichkeiten- besonders unter Bezugnahme auf je einen Stellvertreter für die drei „Prototypen“- soll herausgearbeitet werden, welche der in Kapitel sechs aufgestellten Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit hier durch neue Methoden umgesetzt werden und welche neuen Funktionen erst durch eine projektübergreifende Öffentlichkeitsarbeit entstehen. Hier interessiert dann natürlich besonders, wie bei den Modellbeispielen diese Funktionen umgesetzt werden.

### **7.1 Überlegungen zum Thema projektübergreifende Öffentlichkeitsarbeit für Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung im Kontext der „Logik des Kunstmarktes“**

Warum macht eine projektübergreifende Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung Sinn? Genügt nicht eine Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene? Ist eine solche Öffentlichkeitsarbeit besonders wichtig für die Kunst von *behinderten* Menschen?

Diese grundsätzlichen Fragen sollen in diesem Abschnitt thematisiert werden, bevor in den weiteren Abschnitten die Bedeutung einer solchen Öffentlichkeitsarbeit konkret in Bezug auf bestimmte Funktionen untersucht werden soll.

Eine projektübergreifende Öffentlichkeitsarbeit – in der Bedeutung wie ich es in der Einleitung zu diesem Kapitel kurz angedeutet habe - findet sich allgemein im

Kunstbereich, nicht nur wenn es um die Kunst geistig behinderter Menschen geht: Galerien bilden nicht nur Netzwerke aus KünstlerInnen, SammlerInnen, KritikerInnen und KuratorInnen um sich herum (dies würde der Netzbildung auf Projektebene entsprechen), sondern es gibt z.B. auch Galerien, die sich in Netzwerken zusammenschließen und dann zusammen arbeiten (vgl. Wehr, 2006, S. 4). Außerdem gibt es auf landes-, bundes- und europäischer Ebene Zusammenschlüsse von Galerien (vgl. ebd. S. 4). Solche Berufsverbände machen dann Öffentlichkeitsarbeit für die in ihnen organisierten Galerien – und damit natürlich auch für die dort ausstellenden KünstlerInnen und ihre Kunst (Bsp: Landesverband Galerien in Baden-Württemberg: „30 Galerien“, ein Heft mit der Darstellung verschiedener Galerien und ihrer Konzepte). In solchen Zusammenschlüssen findet eine Lobbyarbeit für im Kunstbereich tätige Menschen und ihre Arbeit statt. Solche Zusammenschlüsse ließen sich sicherlich nicht nur in Bezug auf Galeriearbeit finden, sondern auch im Bereich von Kunstvereinen, Museen oder der Zusammenarbeit verschiedener KünstlerInnen.

Auffällig ist hierbei: Bei solchen Zusammenschlüssen tauchen niemals Projekte auf, in denen es um Kunst von Menschen mit Behinderung geht. Dass ein solches Projekt in einem entsprechenden Netzwerk eine Rolle spielen könnte hält Rainer Wehr als lediglich „*absolut am Rande*“ für denkbar (Wehr, 2006, S. 4). Hier wird also wieder das Problem deutlich, das schon im vierten Kapitel angesprochen wurde: Kunstprojekte für Menschen mit Behinderung wollen sich auf dem Kunstmarkt etablieren, werden aber von der „Kunstszene“ nicht oder nur am Rande wahrgenommen. Sie – die sie eigentlich aufgrund der im Kapitel vier benannten „Hürden“ im Kunstgeschehen sowieso schon mehr Schwierigkeiten haben als andere KünstlerInnen, wären verstärkt auf die Beteiligung an Netzwerken und größeren strukturellen Zusammenhängen angewiesen. In diese Strukturen des „normalen Kunstmarktes“ hineinzukommen und sich an Vernetzungen zu beteiligen scheint für sie aber äußerst schwierig zu sein.

In Anbetracht des – oben dargestellten- Umstandes, dass Kontakte und informelle Netze schon beim Eintritt in die Kunstszene eine wichtige Rolle spielen, wird für sie der Zutritt zu dieser Szene immer schwieriger.

Einen Anknüpfungspunkt für einen „Ausweg aus diesem Dilemma“ scheint mir hier eine projektübergreifende Öffentlichkeitsarbeit zu sein, in der sich verschiedene

Projekte oder Einzelpersonen, die im Themenfeld „Kunst und Behinderung“ arbeiten, zusammentun, sich vernetzen und gemeinsam in die Öffentlichkeit treten.

Eine solche Arbeitsweise hat verschiedene Vorteile:

- Eine gemeinsame Öffentlichkeitsarbeit macht Sinn, weil viele Kunstprojekte für sich allein personell nicht in der Lage sind, eine wirksame Öffentlichkeitsarbeit zu leisten (vgl. Schubert, 2006, S. 2). Öffentlichkeitsarbeit ist aber nötig, um überhaupt wahrgenommen zu werden und Kontakte aufbauen zu können.
- Erfahrungen aus verschiedenen Projekten können geteilt werden: dies gilt sowohl in Bezug auf einen künstlerischen, als auch im Hinblick auf einen auf praktische Fragen abzielenden Austausch, wie z.B. hinsichtlich Finanzierungsmöglichkeiten für Projekte etc. (vgl. Schubert, 2006, S.1).
- ExpertInnen (aus der Kunstszene) können einbezogen werden und die Lage auf dem Kunstmarkt kann von ihnen verdeutlicht werden (vgl. Schubert, 2006, S.3). Konkret könnte dies beispielsweise bedeuten, dass die ExpertInnen Wissen über die Gestaltung von Ausstellungen, Kenntnisse von Netzwerken, Vertriebsstrukturen oder Präsentationsgelegenheiten mitbringen. Hier ist hinzuzufügen, dass die Zusammenarbeit mit Leuten aus dem Kunstbereich auch zu realistischen Einschätzungen über Möglichkeiten, in diesem Feld zu agieren, beitragen kann, und dass über Kontakte zu solchen Menschen auch „inoffizielle“ Netze und Wege entstehen, die vielleicht – wie bei den Schlumpfern- zu einer größeren Akzeptanz der künstlerischen Arbeit beitragen.
- Eine Zusammenarbeit erlaubt die Durchführung von Großereignissen, durch die eher eine breite Öffentlichkeit angesprochen werden oder auch Aufmerksamkeit in der Kunstszene erlangt werden kann als mit kleineren Ausstellungen einzelner Projekte.

Aus diesen Gründen scheint es mir durchaus sinnvoll, dass sich Projekte- wie im folgenden beschrieben- vernetzen und / oder gemeinsam in die Öffentlichkeit treten.

Im folgenden Abschnitt sollen Möglichkeiten aufgezeigt werden, wie projektübergreifend Beziehungen zur Öffentlichkeit hergestellt werden können. Dabei beziehe ich mich lediglich auf Formen der projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit, in denen sich verschiedene Projekte oder EinzelkünstlerInnen aus Projekten für Menschen mit Behinderung engagieren. Natürlich wäre es auch denkbar, dass Vernetzungen mit anderen Kunstprojekten und eine gemeinsame Öffentlichkeitsarbeit mit diesen angestrebt wird.



Momentan stellt sich die reale Situation jedoch so dar, dass eher Vernetzungen innerhalb des „normalen Kunstmarktes“ und Vernetzungen der „Behindertenkunstszene“ jeweils unter sich geschehen, und weniger eine Vernetzung zwischen diese beiden Polen.

Ich halte eine solche projektübergreifende Öffentlichkeitsarbeit, die sich zunächst vorwiegend an Projekten der „Behindertenkunstszene“ orientiert für legitim, schon allein aufgrund deren besonderen und randständigen Position. Allerdings sollte immer das langfristig anzustrebende Ziel eine Integration bzw. Inklusion dieser Kunst auf dem allgemeinen Kunstmarkt sein – und nicht die Etablierung einer „Sonderszene“. Viele der im folgenden beschriebenen Modelle versuchen – zunächst ausgehend von der Schaffung einer „Behindertenkunstszene“- dann aber gerade die Vernetzung der beiden Szenen anstreben. In der Etablierung einer „Sonderszene“ für die Kunst von Menschen mit Behinderung sehen viele VertreterInnen aus entsprechenden Projekten eine Übergangsstufe mit Hilfe derer diese Kunst zunächst einmal in die Öffentlichkeit gebracht, sichtbar gemacht wird- und dann in einem zweiten Schritt die speziellen Strukturen für diese Kunst nicht mehr nötig sein sollten, sondern dass ein Zustand erreicht wird, wo diese Kunst selbstverständlich wahrgenommen wird.

Jutta Schubert beschreibt als Endziel von Eucra (s.u.), dass sich Eucra überflüssig macht und dass die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung auf dem normalen Kunstmarkt etabliert wird: *„da diese Kunst mit ihren ganzen Eigenarten unbedingt aus dem Ghetto raus muß, d.h. auf jeden Fall immer Kooperationen mit Künstlern und Veranstaltern eingehen, Festivals bzw. Ausstellungen lieber auch mit nicht-behinderten Künstlern anstreben“* (Schubert, 2006, S. 5).

Ich denke, wenn man die Netzwerke und Strukturen in der „Behindertenkunstszene“ unter diesem Fokus betrachtet - als Übergangsstufe- , kann in den folgenden Modellen und Projekten durchaus großes Potential gesehen werden, um der Kunst von Menschen mit Behinderung zu mehr Anerkennung in der Öffentlichkeit zu verhelfen. Das „Endziel“ aber sollte – meiner Meinung nach- nicht die Etablierung dieser „Sonderszene“ sein.

## **7.2 Ein Überblick über projektübergreifende Möglichkeiten zur Öffentlichkeitsarbeit**

Immer wieder stößt man auf Zeitungsartikel über Festivals für und mit KünstlerInnen mit Behinderung, auf Ausschreibungen von „Behindertenkunstpreisen“, auf Hinweise auf Museen für „Outsiderkunst“ etc., die darauf schließen lassen, dass sich bei diesen Formen das In-die-Öffentlichkeit-Treten der Kunst behinderter Menschen nicht auf Projektebene abspielt, sondern dass hier bereits projektübergreifende Strukturen existieren.

Versucht man, sich einen Überblick über diese Strukturen zu verschaffen, so stellt sich die Schwierigkeit, dass es keinerlei Literatur zu dieser Thematik gibt, oder gar eine Übersicht, die einen darüber informieren könnte, welche Formen projektübergreifender Öffentlichkeitsarbeit es denn gäbe. Macht man sich dennoch auf die Suche, so wird man eine Vielzahl von Formen finden, indem man- hat man einmal einen ersten Ausgangspunkt gefunden- sich Schritt für Schritt und Link für Link durch Homepages von Museen, Ausstellungskataloge zu Kunstpreisen, Kooperationsprojekte verschiedener Projekte etc. weiterliest und weiterklickt.

Ähnlich war mein Vorgehen, als ich versuchte, mir einen Grobüberblick zu verschaffen. Ich fand eine Menge interessanter Ansätze- jedoch kein „System“ das diese Einzelansätze erfassen, zueinander in Beziehung setzen, kategorisieren oder ausdifferenzieren könnte.

In diesem Kapitel möchte ich versuchen, die vielen Einzelinformationen und- ansätze, die ich finden konnte, zu sortieren und grobe Linien herauszuarbeiten. Einen Anspruch auf Vollständigkeit dieser Bestandsaufnahme kann und will ich dabei nicht erheben. Katharina Witte (2004, S. 1ff) hat auf die Schwierigkeit der Datengewinnung und -auswertung im Bereich Kulturarbeit bereits hingewiesen, z.B. auf das Problem, dass es keine systematische Erfassung von künstlerisch oder kulturell arbeitenden Projekten gibt, aber auch auf die generelle Schwierigkeit einer Systematisierung, da die Daten/ Projekte/ Voraussetzungen und Arbeitsweisen kaum vergleichbar und sehr heterogen sind.

Ähnlich wie Witte wählte ich daher das Vorgehen, aus meinen Beobachtungen „*Prototypen*“ (Witte, 2004, S. 7) abzuleiten und mit jeweils einem Vertreter eines solchen Prototyps in Kontakt zu treten (in Form von Telefonaten und durch einen

Fragebogen), um auf diese Weise tiefergehende Informationen zu erhalten. So versuchte ich, der Vielfalt von Ansätzen einigermaßen gerecht werden zu können.

Meine Bestandsaufnahme kann also nicht verstanden werden, als abgeschlossener Überblick über ein klar umgrenztes Feld, sondern lässt sich wohl am ehesten als Mosaik- oder als Landkarte (vgl. Witte, 2006, S.6) - beschreiben, das bzw. die nach allen Seiten ständig erweitert und aktualisiert werden kann und muss.

Ich werde versuchen, im folgenden dieses Mosaik nach verschiedenen Richtungen hin zu beleuchten und zu erfassen, immer mit dem Ziel im Hintergrund, in den Strukturen neue Potentiale für Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von Menschen mit Behinderung ausfindig zu machen.

Eine erste Kategorisierung der vorhandenen Ansätze bildet die Unterscheidung in Ansätze mit Schwerpunkt auf Präsentation von Werken einerseits und andererseits in Ansätze, bei denen Vernetzung verschiedener Projekte, Vorhaben oder Einzelinitiativen und deren Koordination und Erfahrungsaustausch im Vordergrund stehen.

Die Darstellung des Mosaiks auf der Folgeseite berücksichtigt diese Kategorie. Im nächsten Abschnitt werde ich die einzelnen „Mosaiksteinchen“ kurz vorstellen, um damit einen Überblick zu geben, welche Ansätze hier jeweils vorhanden sind (ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit).

Mosaik

### 7.2.1 Präsentationsbezogene Modelle

Hierbei soll es um Modelle gehen, die ihren Schwerpunkt darauf setzen, Kunstwerke von Menschen mit Behinderung in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Dies geschieht in diesem Fall über Projektgrenzen hinaus und nicht im Rahmen einer einmaligen Kooperation (wie z.B. bei einer Gemeinschaftsausstellung verschiedener KünstlerInnen mit geistiger Behinderung), sondern innerhalb einer längerfristig angelegten Struktur.

Im Wesentlichen bin ich dabei auf zwei Grundmodelle gestoßen: Das Modell „Museum/Galerie“ und das Modell „Kunstpreise/ Großausstellungen“.

#### a) Museen und Galerien

Es gibt inzwischen eine Vielzahl von Museen, die bewusst und gezielt Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung ausstellen. Solche Galerien und Museen haben unterschiedliche Schwerpunktsetzungen und Zielvorstellungen. Teilweise wird Kunst von Menschen mit Behinderung hier im Kontext von „Art Brut“ oder „Outsiderart“ präsentiert. Über Schwierigkeiten dieser Zuordnung und Einordnung habe ich am Anfang meiner Arbeit (vgl. Kapitel 1.2) geschrieben. Da aber in den letzten Jahren hier eine regelrechte „Szene“ entstanden ist, die sehr stark die Kunst von Menschen mit „Anstalterfahrung“, psychischer Erkrankung oder Behinderung in die Öffentlichkeit bringt, finde ich diese Form hier erwähnenswert.

Beispiele für solche Museen und Galerien sind: die Turm- Galerie in Hochheim, das Museum Charlotte Zander in Bönningheim, das Musée de l'Art Différencié in Liège (Belgien) und die Galerie M6 in Hamburg.

#### a.1) Turm – Galerie für Außenseiterkunst in Hochheim

Die „Turm – Galerie“ in Hochheim am Main ist an das Antonius Haus (eine Rehabilitationseinrichtung für Körperbehinderte des katholischen Trägers Josephs-Gesellschaft) angegliedert. Zum einen fungiert der Turm als Galerie, in der *„herausragende Außenseiterkunst und 'Art Brut'“* präsentiert und verkauft werden kann und somit *„renommierte] Ateliers und KünstlerInnen des Außenseitersujets verschiedener Bunds- und europäischer Nachbarländer“* zu einer kontinuierlichen Galeriearbeit zusammengeführt werden können. Zum anderen wird parallel zu den Öffnungszeiten der Galerie in einem benachbarten Gebäude ein Café betrieben. Der

Turm bietet drittens Raum für Konzerte, Lesungen oder andere Formen kulturell geprägten Freizeitlebens (vgl. Turm, o.J., S.2). Die Turm-Galerie sieht ihre Aufgabe neben der Präsentation und Öffentlichmachung von Werken auch im Anbieten einer Vernetzung verschiedener Werkstätten und Galerien für Aussenseiterkunst (vgl. Bierschenk/ Kretschmer, 1996, S. 2). Ausstellungen fanden bisher statt, u.a. mit KünstlerInnen der Schlumper (September 1997), der Blaumeier (Juni 1997) u.a.

Die Besonderheit des Konzeptes besteht darin, dass der Turm unter aktiver Beteiligung von SchülerInnen und BewohnerInnen des Antoniushauses, die einen Behinderung haben, betrieben wird (vgl. Turm, o.J., S.2).

Im Moment ruht diese Form der Galerie- und Präsentationsarbeit im Turm allerdings, da die Räumlichkeiten derzeit als Klassenzimmer einer Schule des Antoniushauses benötigt werden. Wann der Galeriebetrieb weitergehen wird, ist derzeit unklar.

#### a.2) Museum Charlotte Zander in Bönningheim

Im Schloss Bönningheim werden – in wechselnden Ausstellungen- Bilder und Objekte der privaten Sammlung Charlotte Zanders gezeigt. Zander hat im Laufe von circa 50 Jahren neben Werken der Naive auch zahlreiche Bilder und Objekte von internationalen KünstlerInnen, die der „Art Brut“ oder „Outsiderart“ zugerechnet werden, zusammengetragen. Die Sammlung umfasst heute etwa 4000 Werke und gilt als die größte ihrer Art weltweit. Auf ca. 2000m<sup>2</sup> Fläche werden in 43 Sälen des Schlosses in folgender Form die Werke präsentiert: Das Erdgeschoss bietet Raum für wechselnde Ausstellungen (zu bestimmten Themen oder für einzelne KünstlerInnen), im ersten Stock finden sich in einer Dauerausstellung Werke der Naive (mit Schwerpunkt der französischen Naive), im zweiten Stock schließlich werden Werke der Outsiderart und Art Brut dauerhaft gezeigt. So ist hier beispielsweise je ein eigener Raum für die Künstler aus Gugging oder auch für die Werke Adolf Wöflis reserviert (vgl. Museum Charlotte Zander, 2006, S. 5).

Unter „Outsider Art“ wird in diesem Museum *„die Kunst von Grenzgängern [verstanden], von Autodidakten, Sonderlingen und psychisch Kranken. Von Menschen, die aus ihrem ureigensten Inneren schöpfen und ihren individuellen Weltbildern Ausdruck verleihen“* (Dichter, 2000, S. 1). Damit schließt der Begriff Werke von „Art-Brut-Künstlern“ wie Wölfli, Soutter oder Sonnenstern ebenso ein wie amerikanische

„Outsidermaler“ (z.B. Jeff Hill), MediamalerInnen wie Magda Gill oder eben die Künstler aus Gugging (vgl. ebd.). Das Museum bietet einmal pro Monat Führungen unter einem bestimmten Themenaspekt an, z.B. auch unter dem Fokus „Outsiderart“ oder „Art Brut“. Zudem gibt es einmal monatlich einen „Dialog“ (im Sinne einer offenen Gesprächsrunde) zu einzelnen KünstlerInnen, die im Museum gezeigt werden (vgl. Museum Charlotte Zander, 2006, S. 3).

### a.3) Musée de l'Art Différencié

Das Musée de l'Art Différencié (MAD- Musée) wurde 1998 als Teilbereich der belgischen Organisation CREAHM (s. 7.2.2.) gegründet und unterhält in Liège (Belgien) eine international ausgerichtete Ausstellung mit Oeuvres geistig behinderter KünstlerInnen, die als einzigartig in Europa gilt (vgl. MAD- Musée, o.J., S. 1).

Zum einen gibt es die „mad collection permanente“, eine Dauerausstellung mit 900 Werken (Bilder, Zeichnungen, Drucke, Skulpturen, Collagen etc.) verschiedener KünstlerInnen mit geistiger Behinderung. Ausgangspunkt dieser Ausstellung waren Werke, die in CREAHM-Ateliers in Liège und Bruxelles entstanden waren. Inzwischen finden sich aber auch Werke anderer belgischer KünstlerInnen mit Behinderung und Werke aus anderen Ländern.

In einem zweiten Ausstellungsbereich – der „mad galerie“- finden immer wieder wechselnde Ausstellungen einzelner KünstlerInnen mit geistiger Behinderung oder Künstlergruppen statt.

Einen dritten Schwerpunkt der Ausstellung bildet das „Centre de Documentation“, in dem Bücher, Zeitschriften, Videos etc. präsentiert werden, die sich mit den Themen Art Brut und Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung befassen. In einem Lesesaal können sich BesucherInnen vertieft mit verschiedenen Materialien zum Thema auseinandersetzen (vgl. [www.madmusee.be](http://www.madmusee.be)).

Das MAD- Musée beschreibt seine Zielsetzung wie folgt : « *L'ambition du musée est de préserver ce patrimoine, de l'exposer et de l'étudier mais aussi de le compléter* » (vgl. [www.madmusee.be/histoire](http://www.madmusee.be/histoire)). Es geht demzufolge um das Bewahren und Ausstellen von Werken, aber auch um die Vervollständigung der Sammlung.

Die Besonderheiten des Museums liegen meiner Meinung nach zum einen in der expliziten Ausrichtung auf die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung, die sich

in dieser Form ansonsten nicht findet, zum zweiten im Vorhandensein des Dokumentationszentrums, das eine theoretische Beschäftigung mit der Thematik ermöglicht.

#### a.4) Galerie Marktstrasse 6 (M6) in Hamburg

Die Galerie M6 ist eine kleine Galerie im Hamburger Karlinenviertel. Arbeitsschwerpunkt der Galerie ist die jährlich stattfindende Veranstaltungsreihe „puzzelink\_evidenz“. 2005 fand diese Reihe zum achten Mal statt. In der Zeit vom 1. bis 31. August finden jeden 2. Abend unterschiedlichste Veranstaltungen unter einem bestimmten Thema statt: Die Galerie fungiert dann als Aktions- oder Vortragsraum, Club, Kino oder Musikhalle.

Die Reihe puzzelink\_evidenz. widerspricht der konventionellen Galeriepolitik und bietet einen temporären, schnelllebigen Rahmen für heterogene künstlerische Entwürfe (vgl. [www. Puzzelink-evidenz.de](http://www.Puzzelink-evidenz.de)). Zusätzlich finden das Jahr über in der Galerie wechselnde Ausstellungen verschiedener Künstler und Künstlerinnen statt. Häufig sind hier auch KünstlerInnen mit Behinderung vertreten.

Besonders einzelne KünstlerInnen aus der Gruppe der Schlumper haben immer wieder Ausstellungen in der M6, was sicherlich mit dadurch bedingt ist, dass ein Galerist der M6 auch bei den Schlumpen arbeitet. Es gab sowohl Ausstellungen mit mehreren Schlumpen, wie die Ausstellung „Schlumpereien in Ton“ (vgl. M6, 1995) oder „Die Schlumper-Tektonik. Die Schlumper zeigen Bauwerke“ (vgl. M6, 1997b), aber auch Ausstellungen mit einzelnen Schlumpen, wie „Meisterzeichnungen- Michael Mehldau“ (vgl. M6, 1999) oder „Rudolf Helbig- Schlumper von Beruf“ (vgl. M6, 1997a).

Die Besonderheit sehe ich hier darin, dass sich die M6 nicht explizit als Galerie für Außenseiterkunst oder Art Brut versteht, sondern Künstlern und Künstlerinnen mit Behinderung in selbstverständlicher Weise einen Platz im Ausstellungsprogramm einräumt und in dieser Form ihren Anspruch umsetzt, einen Raum für heterogene künstlerische Entwürfe bereitzustellen.

Diese vier Beispiele sollen das Spektrum verdeutlichen, innerhalb dessen Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung in Museen und Galerien derzeit gezeigt wird: Zum einen wird diese Kunst gezeigt in speziellen Museen und Galerien, die sich Labels wie



„Art Brut“, „Outsiderart“ oder „Naive Kunst“ verpflichtet fühlen. Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung ist dann eine „Untergruppe“ von Kunst, die präsentiert wird, neben Kunst von Menschen mit Psychiatrieerfahrung, KünstlerInnen ohne akademische Ausbildung o.ä.

Andererseits finden sich auch Museen wie das Musée de l'Art Différencié, die speziell den Fokus nur auf die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung legen, ohne diese wiederum in einem Kontext wie Art Brut zu verorten.

Das Beispiel M6 zeigt, dass neben diesen spezifischen „Outsider-Museen“ aber auch die Möglichkeit besteht, regelmäßig und häufig Ausstellungen von Kunst geistigbehinderter Maler und Malerinnen in den „normalen“ Ausstellungsbetrieb zu integrieren.

Neben der Kontextualisierung der Kunst geistigbehinderter Menschen unterscheiden sich die vorgestellten Modelle auch dahingehend, ob Menschen mit Behinderung selbst an der Gestaltung des Galeriebetriebes beteiligt sind (wie z.B. beim Turm), ob nur die Werke an sich präsentiert werden (wie im Museum Zander) oder ob es weitere Aktionen und Einrichtungen um die Ausstellung herum gibt, wie z.B. das Dokumentationszentrum des MAD- Musée. Aus diesen Verschiedenheiten wird deutlich, dass einzelne Museen oder Galerien sicherlich mit ganz unterschiedlicher Zielsetzung arbeiten und ganz unterschiedliche Motivationen dazu führen können „Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung“ in der Öffentlichkeit zu präsentieren.

#### b) Kunstpreise

Eine etwas andere Ausrichtung als Museen oder Galerien haben Kunstpreise. Kunstpreise werden ausgeschrieben und Künstler / Künstlerinnen können sich- je nach Rahmenbedingungen- bewerben. Aus den BewerberInnen werden einige KünstlerInnen nominiert und aus ihnen dann die PreisträgerInnen durch eine Jury ernannt. Die prämierten Werke und Arbeiten von ausgewählten nominierten KünstlerInnen werden in der Regel in einer Ausstellung gezeigt und (teilweise) in einem Katalog präsentiert.

Angemerkt sei hier noch, dass es Kunstpreise auch auf dem „normalen“ Kunstmarkt gibt, dass diese Form des In-die-Öffentlichkeit-Tretens also keine „Erfindung der Behindertenkunstszene“ ist. Es gibt dabei unterschiedlichste Preise, die eine starke Hierarchie haben- besonders wichtig ist der Preis „Kunstfond“ oder der „Turner-Preis“. Wenn ein Künstler oder eine Künstlerin einen dieser Preise bekommt, gilt dies als

Qualitätsauszeichnung. Allerdings bekommen in der Regel bereits etablierte KünstlerInnen diese Preise (vgl. Wehr, 2006, S. 7) – womit quasi schon ausgeschlossen ist, dass Künstler oder Künstlerinnen mit Behinderung hier erfolgreich teilnehmen könnten.

Im folgenden sollen Beispiele für Kunstpreise vorgestellt werden, an denen Menschen mit Behinderung teilnehmen können.

#### b.1) Bundeskunstpreis für Menschen mit einer Behinderung

Seit 1978 wird im Zweijahresrhythmus in Radolfzell der Bundeskunstpreis für Menschen mit Behinderung ausgeschrieben. Hier können sich alle KünstlerInnen, die eine mindestens 80% betragende geistige, psychische oder körperliche Behinderung haben und aus Deutschland kommen, bewerben (vgl. Stadt Radolfzell a.B., 2003, S.10). Hier nehmen auch immer Menschen mit geistiger Behinderung teil und gehörten schon häufig zu den PreisträgerInnen (z.B. Katharina Hormann oder Andreas Kretz im Jahr 2003). Die prämierten Arbeiten werden in der Städtischen Galerie Villa Bosch ausgestellt und in einem Katalog präsentiert. Die nichtprämierten Arbeiten werden in einer weiteren Ausstellung in einer Postpakethalle in der Nähe der Villa Bosch gezeigt (vgl. ebd., S. 10).

#### b.2) Euward xxx art

Im Jahr 2000 wurde erstmals der Euward xxxart- ein europaweiter Kunstpreis speziell für Menschen mit geistiger Behinderung- ausgeschrieben. Seit dem finden die Ausschreibungen und anschließenden Preisverleihungen i.d. Regel alle zwei Jahre statt. Im Mai 2007 wird die Preisverleihung zum vierten Euward stattfinden, die Ausschreibungen hierzu laufen ab Juni diesen Jahres (vgl. HPCA, 2006, S. 3).

Der Name Euward ist eine Wortschöpfung aus „Eu[rope]“ und „[A]ward“ und zeigt damit die europäische Dimension an und dass es sich um einen Preis handelt. „xxxart“ steht für eine „heimliche Kunst“. Damit ist gemeint, dass es hier um Kunst von Menschen mit Behinderung geht, deren künstlerisches Schaffen weitgehend verkannt wird und eine Randerscheinung unserer Kultur darstellt (vgl. Rosinski, 2000, S. 60).

Initiiert wurde dieser Kunstpreis vom Heilpädagogischen Centrum Augustinum (HPCA) in München, insbesondere durch Klaus Mecherlein, den Leiter der Kunstwerkstatt des HPCA.

Euward will der Kunst speziell von Menschen mit geistiger Behinderung ein internationales Forum bieten. Der Euward ist der erste Kunstpreis für Menschen mit Behinderung, der eine solche internationale Ausrichtung hat. Es soll ein Überblick über die aktuelle künstlerische „Szene“ möglich werden und das künstlerische Schaffen geistig behinderter KünstlerInnen medienwirksam gefördert und gewürdigt werden. Auf diese Weise erhoffen sich die InitiatorInnen, dass ein öffentliches Bewusstsein für die kulturellen Leistungen von Menschen mit Behinderung entsteht (vgl. [www.euward.de](http://www.euward.de)).

Die BewerberInnen für den Euward kommen teils aus Kunstwerkstätten, aus WfbMs, aus Einrichtungen für Menschen mit Behinderungen, Förderstätten oder sie bewerben sich als Einzelpersonen (vgl. HPCA, 2006, S. 2). Beim ersten Euward wurden 750 Arbeiten aus 20 europäischen Ländern eingeschickt (vgl. HPCA, 2000, S. 1), seither hat sich die Zahl der TeilnehmerInnen und die Anzahl der beteiligten Länder stetig erhöht.

Die eingehenden Arbeiten werden von einer international besetzten Jury aus namhaften KünstlerInnen bewertet (vgl. HPCA, 2006, S. 3). Es werden auf diese Weise drei PreisträgerInnen ernannt, sowie 20 weitere KünstlerInnen nominiert. Die prämierten Arbeiten werden sowohl in einer Ausstellung als auch in einem eigenen Katalog präsentiert. Dabei wird den drei PreisträgerInnen in der Präsentation ein Schwerpunkt eingeräumt (sie werden mit 20 bis 50 Arbeiten bei der Ausstellung präsentiert, die Nominierten mit vier bis zehn Werken) (vgl. ebd., S. 5). Die PreisträgerInnen erhalten darüber hinaus einen hochdotierten Geldpreis, mit dem ihr Schaffen gefördert werden soll (vgl. ebd. S. 2).

Die Auszeichnung und Prämierung der Arbeiten, sowie die künstlerische Förderung der PreisträgerInnen steht gegenüber der Ausstellung im Vordergrund. Die Ausstellung wird dabei als geeignete Form erachtet, um den Preis öffentlich zu machen und einem Publikum zu präsentieren (vgl. HPCA, 2006, S. 5).

Beiden beschriebenen Kunstpreisen ist gemeinsam, dass es sich um Preise handelt, die nicht nur einmalig ausgeschrieben werden, sondern dass sie jeweils in regelmäßigen Abständen stattfinden. Damit kann man durchaus von einer Art „Struktur“ sprechen, die

sich hier bildet und (wie später zu zeigen sein wird) zur Vernetzung beiträgt. Diese Kunstpreise grenzen sich damit ab gegen Preise wie z.B. den ersten Schweinfurter Kunstpreis (2005), der im Rahmen der internationalen Tagung „Lebenswelten erfahren, schaffen und ausdrücken“ im April 2005 europaweit ausgeschrieben wurde (vgl. [www.lebenswelten.net](http://www.lebenswelten.net)) oder auch die Großausstellung „Histoires de Vivre“, eine Ausstellung mit 140 Arbeiten geistigbehinderter KünstlerInnen, die im Jahr 2000 von der französischen Wohlfahrtsorganisation Unapei initiiert wurde (vgl. [www.Lebenshilfe.at/archiv/content.pl?id=164](http://www.Lebenshilfe.at/archiv/content.pl?id=164)). Für letztere gab es ein Bewerbungsverfahren ähnlich wie bei den Kunstpreisen, das weltweit lief. Die qualifizierten Arbeiten wurden dann zunächst im Louvre in Paris, später in verschiedenen anderen europäischen Städten gezeigt (vgl. [assoc.wannado.fr/arteliers/Aubes2000/presentAubes2000.html](http://assoc.wannado.fr/arteliers/Aubes2000/presentAubes2000.html)). „Histoires des vivre“ halte ich hier deswegen für erwähnenswert, weil hier deutlich wird, dass Ausschreibungen zu Preisen nicht nur regional, bundesweit oder europaweit geschehen können, sondern auch weltweit möglich sind. Zum zweiten macht diese Ausstellung auf die Möglichkeit der Präsentation in einer Wanderausstellung aufmerksam- eine Form der Ausstellungsgestaltung, die ich bisher sonst bei keinem Kunstpreis finden konnte.

Deutlich wird durch die vorgestellten Beispiele, dass InitiatorInnen von Ausstellungen oder Preisen aus ganz verschiedenen Richtungen kommen können: Beim Euward war es eine Einrichtung der Behindertenhilfe, beim Bundeskunstpreis eine Stiftung (die wiederum auf einen Künstler mit Behinderung zurückgeht), im Fall „Histoires de vivre“ ist es eine Wohlfahrtsorganisation gewesen.

### 7.2.2 Koordinierende Modelle

Lag bei den bisher vorgestellten Modellen der Schwerpunkt der Arbeit auf Präsentation von Werken, so soll es nun um projektübergreifende Strukturen gehen, die sich primär eine Vernetzung verschiedener Projekte und/ oder EinzelkünstlerInnen oder die Koordination von Aktionen, Projekten etc. zum Ziel gemacht haben. Präsentation kann dabei durchaus auch in den Aufgabenbereich der Modelle fallen, wird aber nicht von allen als zentrales Aufgabenfeld benannt.

Im Kapitel 6.8 habe ich bereits die „Netzwerkbildung“ als wichtige Funktion der Öffentlichkeitsarbeit dargestellt. Ich habe beschrieben, wie die Schlumper als

Einzelprojekt sich verlässliche Strukturen und KooperationspartnerInnen auf unterschiedlichen Ebenen erarbeitet haben. Hier soll es nun um solche Netzwerke gehen, bei denen eben solche verlässlichen Strukturen aufgebaut werden, bei denen aber der Ausgangspunkt nicht ein Einzelprojekt ist, um das sich quasi das Netzwerk gruppiert, sondern in dem mehrere Projekte, Initiativen, EinzelkünstlerInnen Vernetzung finden.

#### - Eucreea

Eucreea wurde 1987 gegründet zunächst als „Eucreea Europe“, seit 2002 können auch außereuropäische Organisationen beitreten- Eucreea Europe wurde umbenannt in „Eucreea international“. Eucreea international versteht sich selbst als *“a non governmental organization for the promotion of equal opportunities for people with disabilities (all disabilities, all ages) in the areas of art, culture and media”* (www.eucreea-international.org).<sup>8</sup>

In der Folgezeit haben sich in verschiedenen Ländern bundesweite Eucreea-Vereine gebildet, denen gemeinsam der Netzwerkgedanke ist, sowie der Wille, die Kunst von Menschen mit Behinderung zu fördern und zu unterstützen. Die Vereine der verschiedenen Länder haben unterschiedliche Ausrichtungen.

Vor ca. zehn Jahren wurde Eucreea Deutschland e.V. als einer von mehreren europäischen Vereinen zur Förderung behinderter KünstlerInnen gegründet. Mitglieder des Vereins mit Sitz in Hamburg sind Personen aus Kunst und Kultur und der Behindertenhilfe. Eucreea (Deutschland) versteht sich als ein Netzwerk für (v.a. geistig) behinderte Künstler und Künstlerinnen. Als seine Aufgabe sieht dieses Netzwerk die Vermittlung von KünstlerInnen mit Behinderung und Künstlergruppen an VeranstalterInnen, die Organisation von Theater- und Musikfestivals mit KünstlerInnen aus verschiedenen Ländern Europas, sowie die Initiierung von Tagungen und Seminaren zum Thema „Kunst und Behinderung“.

Motivation zur Gründung war es *„die entstehenden und bereits existierenden Kunstprojekte zusammenzuführen, zu unterstützen und zu bündeln“* (Schubert, 2006, S. 2).

---

<sup>8</sup> „... eine regierungsunabhängige Organisation zur Förderung der Chancengleichheit für Menschen mit Behinderungen (alle Behinderungsarten, alle Altersgruppen) auf den Gebieten Kunst, Kultur und Medien.“

Bis vor kurzem gab es eine von Eucree Deutschland ins Leben gerufene Fortbildung zum Kunst-Assistenten für bildende und darstellende Kunst. Im Moment ruht diese Ausbildung, eine modifizierte Form dieser Ausbildung soll jedoch in Kürze wieder angeboten werden können.

Durch seine Arbeitsweise möchte Eucree behinderte KünstlerInnen fördern und ihnen den Weg ins etablierte Kulturleben erleichtern. Ein öffentliches Forum für den internationalen Austausch unter Künstlergruppen soll auf diese Weise entstehen. Eucree versteht sich hierbei als Koordinationspartner für die bestehenden und Impulsgeber für neue Projekte (vgl. [www.eucree.de](http://www.eucree.de)).

Eucree fördert KünstlerInnen in unterschiedlichen Kunstsparten, also auch im Bereich bildende Kunst. Folgende Aktionen und Veranstaltungen, die von Eucree initiiert oder unterstützt wurden, hatten bzw. haben diesen Arbeitsschwerpunkt:

- im September 2000 fand in Hamburg die bundesweite Fachtagung "Weltsichten" zur Kunst behinderter Menschen statt, veranstaltet von Eucree und Kunstwerk Hamburg (s.u.). Die Tagung bot ein Forum zur Auseinandersetzung über die Kunst behinderter Menschen. Parallel zur Tagung fanden Ausstellungen behinderter bildender KünstlerInnen und Gastspiele verschiedener europäischer Theatergruppen statt. Eine Dokumentation der Fachtagung wurde publiziert.

- Im Herbst 2000 unterstützte Eucree den Europäischen Kunstpreis Euward (7.2.1 b2). Eine Auswahl aller Einsendungen ist im Rahmen der Ausstellung "Femme enceinte á l'oiseau" ("Frau in Erwartung eines Vogels") enthalten, die über Eucree zu buchen ist.

- Gemeinsam mit Kunstwerk e.V. und der Augustinum Stiftung München entstand die Internetgalerie „Xpo-online“. Basis dieser Ausstellung bilden Bilder und Zeichnungen des Euward. Mit X-po-online soll der Kunst geistig behinderter Menschen ein internationales Forum geboten werden und den ausstellenden KünstlerInnen der Zugang zu Museen und Galerien erleichtert werden (vgl. [www.kunstwerk-hamburg.de](http://www.kunstwerk-hamburg.de)).

#### - Kunstwerk Hamburg

Kunstwerk ist ein Verein, der *„Kulturprojekte [unterstützt], die den Einzug in die etablierten Kulturinstitutionen (noch) nicht gefunden haben. Ziel ist es, mit künstlerischen Mitteln einen konkreten und lebendigen Zugang zu scheinbar abstrakten Themen zu ermöglichen“* (Kunstwerk in [www.kunstwerk-hamburg.de](http://www.kunstwerk-hamburg.de)).

Das können ganz unterschiedliche Kulturprojekte sein: Theaterprojekte mit Flüchtlingen oder ehemals drogenabhängigen Jugendlichen, Schülermusikwettbewerbe u.a.. Seit 1997 engagiert sich der Verein auch für "Outsider-KünstlerInnen". Kunstwerk möchte das Kunstschaffen behinderter Menschen in Hamburg fördern, zu strukturverbessernden Maßnahmen in der kulturellen Bildung beitragen und behinderten KünstlerInnen den Einstieg in den etablierten Kulturbetrieb ermöglichen (vgl. [www.kunstwerk-hamburg.de](http://www.kunstwerk-hamburg.de)).

Viele Aktivitäten von Kunstwerk beziehen sich nicht explizit auf den Bereich der bildenden Kunst, folgende Projekte des Vereins scheinen mir aber durchaus in diesem Zusammenhang interessant zu sein:

- Kunstwerk hat in Zusammenarbeit mit Eucree die Online-Galerie Xpo-online (s.o.) ins Leben gerufen ([www.xpo-online.net](http://www.xpo-online.net)).
- Unter dem Titel „Krumme Hunde“ gibt Kunstwerk die Zeitung Krumme-Hunde-Post heraus und unterhält die Website [www.krumme-hunde.de](http://www.krumme-hunde.de). Durch die Zeitung und die Homepage soll eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Themen aus dem Bereich Kultur und Behinderung in Hamburg möglich werden. Dadurch sollen Austausch und Diskussion in der „Behindertenkunstszene Hamburgs“ angestoßen werden (vgl. ebd.).
- Als Krumme-Hunde-Spezial wurde 2004 der „Kulturführer Hamburger Künstler mit Behinderung“ herausgegeben, in dem sämtliche Kunst – und Kulturprojekte (aus den Bereichen Musik, Theater, Bildende Kunst, Tanz) für Menschen mit Behinderung, die es in Hamburg und Umkreis gibt kurz dargestellt werden. Hier findet sich z.B. auch eine Kurzdarstellung der Schlumper (vgl. Kunstwerk, 2004).

Kunstwerk arbeitet stark mit Eucree zusammen und war z.B. auch an der Gestaltung der Fachtagung Weltsichten 2000 beteiligt. Im Unterschied zu Eucree bezieht sich Kunstwerk jedoch speziell nur auf Hamburg und Umgebung.

#### - International Network of Art Différencié

Das International Network of Art Différencié ist ein Zusammenschluss von Kunstgruppen und künstlerischen Projekten für Menschen mit geistiger oder psychischer Behinderung aus den Bereichen Tanz, Theater, Musik und Bildende Kunst. Das Netzwerk hat sich 2000 als inoffizielles Netz von „Praktikern“ gegründet, denen gemeinsam ist, dass ihnen die Ermöglichung von Kreativität für Menschen mit

Behinderung, das Bewerben und Vermarkten künstlerischer Produktionen dieser Menschen, sowie deren gesellschaftliche Integration am Herzen liegt.

Das Netzwerk ist offen. Mitglied kann werden, wer sich den Inhalten der Charta (2005) verbunden fühlt. So gibt es Mitglieder aus der ganzen Welt: vertreten sind z.B. die Kunstwerkstatt des Heilpädagogischen Centrum Augustinum München, das Art Project Australia, verschiedene CREAHM-Ateliers aus der Schweiz, Belgien und Frankreich, eine Kunstatelier aus dem Senegal, Project ability Great Britain uvm. (vgl. International Network of Art Différencié, 2001, S. 1). Das Netzwerk sieht seine Aufgabe darin, die künstlerische Praxis in den Projekten durch einen gegenseitigen Austausch zu bereichern, bei Projektgründungen zu unterstützen, zur Teilnahme an künstlerischen Aktionen und Veranstaltungen anzuregen, die von Mitgliedern vorgeschlagen und durchgeführt werden. Weiter sollen Verbindungen zu engagierten und etablierten KünstlerInnen angeregt werden, die in diesem Feld arbeiten, um weitere Projekte und Workshops durchführen zu können. Auf seiner Homepage möchte das Netzwerk eine Art Datenbank künstlerischer Projekte zur Verfügung stellen (vgl. International Network of Art Différencié, 2005, „3. missions“).

Das Netzwerk versteht sich selbst als Werkzeug, das seinen Mitgliedern aber auch anderen Menschen, die im kreativen oder Gesundheitsbereich tätig sind, zur Verfügung stehen soll (vgl. [www.art-differencie.com](http://www.art-differencie.com)).

Konkret möchte das Netzwerk ermöglichen:

- den weiteren Ausbau kreativer Projekte für Menschen mit Behinderung anzuregen
- hinsichtlich einer Zusammenarbeit verschiedener Projekte zu beraten, Techniken und KünstlerInnen auszutauschen
- Verbindungen und eine neue Solidarität für behinderte Künstler zu schaffen

Während von Eucree und Kunstwerk auch selbst Projekte und Aktionen initiiert werden, versteht sich das International Network of Art Différencié also als Koordinationsstelle verschiedener Projekte - als eine Art „Ressourcen Centrum“- von dem keine Aktionen selbst veranstaltet werden. Vielmehr möchte es seine Mitglieder zum Konzipieren von Aktionen und Projekten ermutigen und dabei helfen, PartnerInnen für die Vorhaben im Netzwerk zu finden, sowie zu einem gegenseitigen Erfahrungs- und Informationsaustausch anregen (vgl. [www.art-differencie.com/charte.asp](http://www.art-differencie.com/charte.asp)).



Allen koordinierenden Strukturen, die mir bekannt sind, sind zwei Dinge gemeinsam: alle arbeiten kunstspartenübergreifend, beziehen sich also nie allein auf den Bereich der bildenden Künste (obwohl dies durchaus auch eine denkbare Möglichkeit wäre) und die Vernetzung bezieht sich immer ausschließlich auf Projekte für Menschen mit Behinderung – wobei hier einige sich speziell auf die Arbeit mit Menschen mit geistiger/ psychischer Behinderung beziehen (z.B. das International Network of Art Différencié), andere - wie Eucree international- hier keine Eingrenzung vornehmen.

Dennoch sind die Netzwerke sehr unterschiedlich in ihrer Struktur und auch in ihren Zielsetzungen: Handelt es sich beim International Network um ein Netz von PraktikerInnen mit dem Ziel eines gegenseitigen Erfahrungsaustausches, so ist bei Eucree Deutschland eine feste Struktur vorgegeben, mit hauptamtlichen Mitarbeiterinnen, die quasi erst eine Vernetzung anderer Projekte anstoßen können.

Dass noch völlig andere Formen von Netzbildung in anderen Ländern möglich sind, die teilweise auch mit rechtlichen, gesetzlichen und politischen Strukturen der entsprechenden Länder zusammenhängen, sei hier nur angedeutet: In Belgien hat die Organisation CREAHM (CREativité et Handicap Mental) seit 1979 mehrere Kunstateliers für Menschen mit geistiger Behinderung, sowie andere künstlerische Projekte gegründet und das Musée de l'Art Différencié (s.o.) ins Leben gerufen (vgl. [www.creahm.be/presentation.asp](http://www.creahm.be/presentation.asp)). In England und Schottland gibt es die Struktur des Arts Councils. Dieser ist das zentrale Organ für die Finanzierung, Entwicklung und der (ideellen) Unterstützung von Kunst in Schottland (vgl. [www.scottisharts.org.uk/default.aspx](http://www.scottisharts.org.uk/default.aspx)). Der Arts Council erhält zum einen finanzielle Unterstützung von der schottischen Regierung, zum anderen Mittel aus der staatlichen Lotterie, die über das Ministerium für Kultur, Medien und Sport bezogen werden (vgl. [www.scottisharts.org.uk/1/aboutus/howeare.aspx](http://www.scottisharts.org.uk/1/aboutus/howeare.aspx)). Unter dieser Struktur werden auch kulturelle Projekte mit Menschen mit Behinderung gefördert, wie z.B. Project Ability in Glasgow- ein Projekt, das Workshops für Menschen mit geistiger Behinderung in unterschiedlichen Techniken der bildenden Kunst anbietet und selbst eine Galerie unterhält ([www.project-ability.co.uk](http://www.project-ability.co.uk)). Diese Modelle können in diesem Rahmen leider nicht umfassender vorgestellt werden.

### 7.2.3 Zusammenfassung der Bestandsaufnahme

Mit diesem Kapitel sollte eine Bestandsaufnahme projektübergreifender Strukturen geleistet werden. Zu Anfang habe ich hierfür das Bild eines Mosaiks verwendet. Die Projekte, Initiativen etc. die ich beschrieben habe, bilden jeweils ein Steinchen des Mosaiks. Es sind Ausschnitte aus dem Ganzen, die repräsentativ stehen für weitere Modelle. Ich habe diese Mosaiksteine bereits „vorkategorisiert“: ich habe sie zusammengefasst unter die Kategorien: präsentationsbezogen oder koordinationsbezogen. Im Schaubild wurde deutlich, dass in verschiedenen Modellen unterschiedliche Distanzen durch die projektübergreifenden Aktivitäten und Vernetzungen überbrückt werden (regional, deutschlandweit, europaweit, weltweit). Diese Unterscheidungen finde ich sehr zentral, wenn es im folgenden Kapitel um Motivationen der Vernetzung, aber auch besonders um neue Potentiale für die Öffentlichkeitsarbeit gehen soll. Anhand dieser Unterscheidungen lassen sich für mich drei Prototypen einer projektübergreifenden Arbeitsweise im Bereich der Öffentlichmachung von Kunst beschreiben: das Modell Museum/ Galerie (präsentationsbezogen), das Modell Kunstpreis (ebenfalls präsentationsbezogen) und das Modell Netzworkebildung (koordinationsbezogen).

Es war mir möglich, mit jeweils einem/er VertreterIn jeden Modells in Kontakt zu treten:

Mit Herrn Mecherlein, der Mitinitiator und Kurator des Euwards ist. In Zusammenarbeit mit anderen MitarbeiterInnen der Kunstwerkstatt des Heilpädagogischen Centrums Augustinum hat er mir schriftlich Fragen zu diesem Kunstpreis beantwortet.

Frau Schubert, die seit mehreren Jahren in Hamburg für Eucree Deutschland arbeitet, war ebenfalls dazu bereit, mir einige Fragen zu diesem Netzwerk für behinderte KünstlerInnen zu beantworten.

Ein Besuch im Museum Zander, telefonische Gespräche mit einer dort beschäftigten Kunsthistorikerin, sowie zahlreiches Informationsmaterial des Museums ermöglichten mir schließlich einen Einblick in die Arbeit der Sammlung und des Museums Charlotte Zander.

Unter Bezugnahme auf diese Materialien zum Euward, zu Eucree und zum Museum Zander möchte ich Chancen und Grenzen der Arbeitsweisen- bezogen auf einzelne Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit (wie ich sie in Kapitel sechs dargestellt habe) -

ergründen. Die zentrale Frage wird sein: Welcher Prototyp eignet sich besonders für bestimmte Ziele? Wo entstehen durch die projektübergreifende Arbeitsform neue Methoden im Vergleich zu den Methoden auf Projektebene?

In den Einzelbeschreibungen wurde schon jetzt deutlich, dass durch die projektübergreifende Öffentlichkeitsarbeit die Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene erweitert wird:

- es kann eine regionale Vernetzung verschiedener Projekte mit gemeinsamen Aktivitäten geben (Bsp. Kunstwerk in Hamburg)
- es kann einen Austausch zwischen Projekten verschiedener Ländern und Kontinente geben (Bsp. International Network of Art Différencié)
- es kann eine größere Öffentlichkeit durch Großprojekte angesprochen werden (Bsp.: „Histoires de Vivre“ oder der Euward)
- es kann Vernetzungen geben zwischen Projekten / KünstlerInnen mit unterschiedlichen Behinderungen (Bsp. Eucree international)
- Werke können in einem nationalen (Bsp. Behindertenkunstpreis Radolfzell), europaweiten (Euward) oder weltweiten („Histoires de vivre“, Galerie Zander) Kontext ausgestellt werden, was das Spektrum dieser Kunst in neuer Dimension dem Publikum zeigt.
- In Netzwerkstrukturen kann die Projektarbeit auf höherer Ebene reflektiert werden. Die Krumme- Hunde –Post oder der Kulturführer Hamburg berichten über die Kunst von Menschen mit Behinderung- und zwar nicht als Teil des entsprechenden Projektes, sondern als Außenstehende, aber „Kunstverständige“.

Interessanterweise ist zu beobachten, dass sich die projektübergreifenden Organisationen und Netzwerke wiederum untereinander vernetzen, dass die einzelnen Mosaiksteinchen also nicht beliebig nebeneinander liegen, sondern dass sie in vielfältigen Beziehungen miteinander verbunden sind. Ein Beispiel: Die Kunstwerkstatt des Heilpädagogischen Centrums Augustinum ist Mitglied im International Network of Art Différencié und Initiator des Euward. Der Euward wiederum wird unterstützt von Eucree Deutschland. Eucree und Kunstwerk initiierten die Online-Galerie x-po-online, die wiederum als Basis Werke des Euward verwendet.

### **7.3 Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit im Kontext projektübergreifender Öffentlichkeitsarbeit**

An dieser Stelle soll es noch einmal um Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit gehen. In Kapitel sechs habe ich in Bezugnahme auf Oeckl bereits zentrale Funktionen genannt. Durch die Darstellung verschiedener Möglichkeiten zur projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit hat sich nun aber herausgestellt, dass diese Funktionen nicht ausreichen, um die erweiterte Form von Öffentlichkeitsarbeit zu beschreiben. Es wurde deutlich:

- dass in Strukturen der projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit teilweise dieselben Funktionen angestrebt werden, wie auf Projektebene. Hier ist nun zu hinterfragen, inwieweit die projektübergreifenden Strukturen die Arbeit auf Projektebene unterstützen, verändern und erweitern.
- dass in projektübergreifenden Strukturen Ziele von Öffentlichkeitsarbeit benannt werden, die sich in die bisher vorhandenen Kategorien nicht einordnen lassen. Daher sind aus den obigen Beschreibungen neue Funktionen für Öffentlichkeitsarbeit abzuleiten. Anhand der Arbeitsweisen in den Beispielprojekten und aus oben Dargestelltem soll erörtert werden, durch welche Aktionen, Arbeitsweisen und Methoden versucht wird, die Funktionen umzusetzen.

#### 7.3.1 Veränderung und Erweiterung von Funktionen der Öffentlichkeitsarbeit durch projektübergreifende Öffentlichkeitsarbeit

Sicherlich lassen sich alle in Kapitel sechs dargestellten Funktionen der Öffentlichkeitsarbeit nicht nur auf Projektebene umsetzen, sondern auch in der projektübergreifenden Arbeit. Ich möchte an dieser Stelle die Funktionen „Aufmerksamkeit erregen“, „Information“, „Präsentation“ und „Netzwerkbildung“ noch einmal aufgreifen, da diese mir besonders interessant zu sein scheinen.

##### 7.3.1.1 Aufmerksamkeit erregen

Unter 5.1 habe ich bereits dargestellt, dass „Aufmerksamkeit erregen“ die Voraussetzung dafür ist, überhaupt irgendeine Beziehung zur Öffentlichkeit zu erreichen.

Durch die projektübergreifende Öffentlichkeitsarbeit stehen neben den dort genannten Medien und Aktionsformen (die sicherlich zum großen Teil auch projektübergreifend sinnvoll angewendet werden können) weitere Formen zur Verfügung wie z.B. das Initiieren von Großveranstaltungen.

Solche Großveranstaltungen können z.B. Festivals (z.B. das „Krumme Hunde Festival“ 2005 in Hamburg), Symposien (wie z.B. die durch Eucree veranstaltete Fachtagung „Weltsichten“) oder auch die Ausschreibung von Kunstpreisen wie der Euward xxxart sein.

Aufmerksamkeit kann hier in zweierlei Hinsicht erreicht werden. Zum einen können Einzelprojekte sich z.B. im Rahmen eines Festivals präsentieren und finden hier eine Plattform zur Selbstdarstellung vor, die eine weiterreichende Öffentlichkeit erreicht als das durch eine Präsentation von einem Einzelprojekt möglich ist. In diesem Fall würde das Festival die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf verschiedenen Ebenen (Menschen, die zufällig am Festivalgelände vorbeigehen, PolitikerInnen, VertreterInnen der Presse etc.) erregen, die sich aber auf Einzelprojekte übertragen kann.

Zum anderen ermöglichen solche Großveranstaltungen aber auch, dass das Thema „Kunst und Behinderung“ (als Abstraktum) in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird. Jutta Schubert verweist darauf, wenn sie feststellt, dass *„nur durch konkrete künstlerische Vorhaben die Öffentlichkeit erreicht wird. Allein mit dem Thema ‚Kunst und Behinderung‘ an die Öffentlichkeit zu treten macht m.E. keinen Sinn“* (Schubert, 2006, S. 2). Sie verweist u.a. auch darauf, dass eine Veranstaltung wie der Euward sehr medienwirksam ist (vgl. ebd. S. 3).

Eine erhöhte Aufmerksamkeit kann bei Großveranstaltungen sicher auch dadurch erreicht werden, dass eine solche Veranstaltung eingebettet ist in ein Rahmenprogramm: So finden neben der Ausstellung zum Euward zahlreiche Aktionen statt, wie die Vorjurierung und die Jurierung, eine öffentliche Vernissage mit Preisverleihung, Führungen zur Ausstellung, sowie Vorträge oder Podiumsdiskussionen. Diese Einzelaktivitäten finden wiederum unter Pressebeteiligung statt (vgl. HPCA, 2006, S. 5). Man kann also sagen, dass der Euward als Großveranstaltung mit vielen Einzelaktivitäten geeignet ist, Aufmerksamkeit zu erregen.

Hinzu kommt, dass z.B. beim Euward KünstlerInnen mit geistiger Behinderung aus ganz Europa teilnehmen, dass also nicht nur eine regionale Öffentlichkeit diesen

Kunstpreis zur Kenntnis nimmt, sondern Menschen in verschiedenen europäischen Ländern (zumindest diejenigen, die sich mit der Kunst von Menschen mit Behinderung auseinandersetzen).

Die InitiatorInnen des Euwards formulieren diesen Sachverhalt wie folgt: *„Mittels einer professionellen Konzeption, umfassenden Projektplanung, einer international besetzten Jury aus namhaften Künstlern sowie kulturell etablierten Ausstellungsorten erreicht Euward hohe Besucherzahlen, die Aufmerksamkeit der Presse und Kunstszene“* (HPCA, 2006, S. 3). Das bedeutet also, dass durch Großveranstaltungen, wie sie aufgrund fehlender personeller Ressourcen, finanziellem und organisatorischem Aufwand, von einem Einzelprojekt nicht leistbar wären, eine größere Öffentlichkeit (im Sinne von mehr Menschen, aber auch im Sinne von Öffentlichkeiten auf unterschiedlichen Ebenen) angesprochen werden kann, dass auch PressevertreterInnen sich eher für Großevents interessieren lassen und dass damit die Aufmerksamkeit „der Öffentlichkeit“ sowohl auf die Existenz und Arbeitsformen einzelner an der Veranstaltung beteiligter Projekte gerichtet werden kann, als auch auf die Thematik „Kunst und Behinderung“ im allgemeinen.

Unter 6.1 habe ich bereits darauf verwiesen, dass es relativ aufwendig ist, mittels Veranstaltungen und Aktionen auf sich aufmerksam zu machen. Dennoch halte ich gerade Festivals und Großevents aus oben genannten Gründen für lohnende Formen, da sie in der Regel in der Öffentlichkeit auf nachhaltigere Resonanz stoßen als alle anderen Formen des Aufmerksamkeiterregens (z.B. Flyer oder Plakate verteilen).

Wie und in welcher Form ein Großevent gestaltet wird, hängt natürlich wiederum davon ab, welche Öffentlichkeit erreicht werden soll. Ein Festival an einem zentralen Platz in der Stadt wird z.B. eher „zufällige“ Gäste aus der Region aufmerksam machen (wie ich es auch für das Schlumper-Café beschrieben habe), als die Ausstellung zum Euward in einem Kunsthause, welche wohl eher die an Kunst Interessierten auf diese spezielle Form der Kunst aufmerksam machen wird.

Durch projektübergreifende Formen der Öffentlichkeitsarbeit kann also am Spektrum „Veranstaltungen und Aktionen“ einzelner Projekte angeknüpft werden und diese Rubrik durch verschiedene Großveranstaltungen erweitert werden. Somit kann zum einen eine größere Öffentlichkeit erreicht werden, zum anderen können aber auch „medienwirksamere“ und einprägsamere Veranstaltungen durchgeführt werden, die in

ihrer Intensität mehr als Veranstaltungen von kleineren Projekten wahrgenommen werden und weniger „untergehen“.

#### 7.3.1.2 Information

In Kapitel sechs habe ich das Informieren über das Projekt und über konkrete Veranstaltungen und Aktionen, die vom Projekt ausgehen als Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit bestimmt und dargestellt, welche Methoden sich wofür eignen (vgl. 6.3). Natürlich müssen auch Organisationen wie Eucree über sich Informationen in die Öffentlichkeit bringen und über Veranstaltungen wie den Euward oder ein Festival muss informiert werden. Hierbei unterscheiden sich die Methoden jedoch kaum von denen, die ich für die Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene dargestellt habe. Obige Überlegungen für Chancen und Grenzen der Informationsverbreitung mittels eigener Publikationen, Internetnutzung und Pressearbeit lassen sich hier übertragen (vgl. 6.3).

Dennoch verändert sich die Funktion „Information“ im Kontext projektübergreifender Arbeitsweisen in der Form, als dass hier zusätzlich Information über die Thematik „Kunst und Behinderung“ stattfinden kann, die über die Koppelung der Thematik an ein Einzelprojekt oder eine Einzelaktion hinausgeht. Dies wird erst möglich in Methoden, die sich durch projektübergreifende Arbeitsformen leisten lassen, z.B. indem Eucree oder Kunstwerk in Publikationen über verschiedene Projekte berichten.

Beispiel für eine solche Publikation ist die oben bereits erwähnte Zeitschrift „Krumme Hunde Post“, die zweimal im Jahr von Kunstwerk herausgegeben wird. Zum einen findet hier eine Informierung über aktuelle Kunstproduktionen von Menschen mit Behinderung in verschiedenen Kunstsparten statt (unter „Termine und Kurzmeldungen“), was als Beitrag zur Öffentlichkeitsarbeit für die beteiligten Projekte gewertet werden kann. Zum anderen enthält jede Zeitschrift ein Schwerpunktthema, in Form eines Artikels der sich mit einer spezifischen Thematik (Bsp. „Zwischen Kostensatz und Kommerzialisierung- Über die Finanzierung der Kultur von Menschen mit Behinderung“ im November 2002) theoretisch beschäftigt. Dadurch wird ein Thema im allgemeinen aufgegriffen und die Öffentlichkeit über spezifische Arbeitsweisen und Probleme in Kenntnis gesetzt. Häufig kommen in diesem Kontext Menschen zu Wort, die im Bereich Kunst und Kultur mit Menschen mit Behinderung arbeiten und über ihre Erfahrungen berichten.

Das Krumme Hunde Spezial „Kulturführer – Hamburger Künstler mit Behinderung“ (Kunstwerk, 2004) stellt alle Kunst- und Kulturprojekte für Menschen mit Behinderungen in der Hamburger Umgebung vor und leistet damit einen umfassenden Einblick in das Kulturschaffen behinderter Menschen in der Hamburger Region. Deutlich werden hier sowohl unterschiedliche Zielsetzungen der Arbeitsweisen oder auch verschiedene Organisationsformen (als Freizeitprojekt, als künstlerischer Arbeitsplatz etc).

Die Krumme Hunde Post ermöglicht somit eine vielschichtige Information darüber, was es im Bereich „Kultur und Behinderung“ an Projekten und Aktivitäten, aber auch an theoretischen Überlegungen und Schwierigkeiten gibt. Damit kann die Thematik auf einer breiteren Basis und unter vielschichtigeren Perspektiven in die Öffentlichkeit getragen werden als das ein einziges Projekt in seiner Öffentlichkeitsarbeit zu leisten vermag.

Die Krumme Hunde Post bezieht sich lediglich auf die künstlerischen Aktivitäten in Hamburg. Eine solche Zeitung wäre jedoch auch auf Landesebene denkbar. Dadurch könnte die Vielschichtigkeit der Informationsverbreitung weiter Rechnung getragen werden.

Hinsichtlich Publikationen die letzterem Aspekt gerecht werden, ist mir nur der Band „Weltsichten – Beiträge zur Kunst behinderter Menschen“ bekannt (Müller/ Schubert, 2002). Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Aufsätzen rund um das Thema Kunst und Behinderung, die als Basis die von Eucree und Kunstwerk initiierte Fachtagung „Weltsichten“ hat. Diese Publikation bietet einen sehr breiten Einblick besonders in künstlerische Aktivitäten in den Bereichen bildende und darstellende Kunst. In einer solchen Publikation kann natürlich eine sehr tiefgehende Informierung über Arbeitsweisen in Projekten und über Hintergründe geliefert werden.

Dennoch wäre – denke ich- eine Zeitschrift ähnlich wie die Krummen Hunde auf Landesebene zusätzlich wünschenswert, da eine Zeitschrift eher auf aktuelle Themen und die Vorstellung aktueller Produktionen eingehen kann und Einzelprojekte somit die Möglichkeit hätten, ein solches Organ für ihre eigene Öffentlichkeitsarbeit zu benutzen. Wie bei der Informationsverbreitung auf Projektebene liegt auch hier der Schwerpunkt auf den verschiedenen Formen eigener Medien. Zusätzlich können natürlich durch Großevents (wie oben beschrieben) z.T. die publizistischen Medien (v.a. auch



überregionale Zeitungen, Hörfunk oder Fernsehen) interessiert werden, wodurch sich die Quantität der Reichweite der Informationsverbreitung noch steigern lässt. Während sich eigene Publikationen (wie sie oben dargestellt wurden) sicherlich zu einem Großteil an Menschen wenden, die selbst im Bereich Kultur mit Menschen mit Behinderung arbeiten und hier zu einer Informationsverbreitung „in der Szene“ sehr gut geeignet sind, haben publizistische Medien eher den Charakter eines Informationsangebotes an eine „breitere Masse“. Beide Formen der Informationsverbreitung sind wichtig für verschiedene Zielsetzungen.

Natürlich können auch Veranstaltungen und Aktionen, die im Zusammenhang mit einem Großevent stehen zur Informationsverbreitung genutzt werden. Oben habe ich auf das Rahmenprogramm beim Euward verwiesen. Führungen zu Ausstellungen, Vorträge oder Podiumsdiskussionen tragen selbstverständlich immer zu einer vertieften Informierung bei den BesucherInnen und TeilnehmerInnen bei. Auch das Museum Charlotte Zander nutzt Veranstaltungen dazu, interessierte BesucherInnen über das Thema Naive Kunst, Outsider Art oder Art Brut zu informieren. So findet jeden ersten Sonntag im Monat eine Führung durch das Museum statt, die einen bestimmten inhaltlichen oder kunsttheoretischen Schwerpunkt hat (vgl. Museum Charlotte Zander, 2006, S. 3).

In Kapitel sechs habe ich darauf verwiesen, dass die Funktion der Information eng zusammenhängt mit der Funktion der Verständlichmachung und Transparentmachung der eigenen Arbeitsweise. In den benannten Publikationen findet das neben der reinen Information sicherlich auch mit statt, so wie dies auch in der Zusammenarbeit mit der Presse eine Rolle spielen kann. Allerdings kann Transparentmachung hier sinnvoll nur verstanden werden auf einer relativ abstrakten Ebene: So kann ein Festival dazu beitragen, verständlich zu machen, dass Menschen mit Behinderung auf künstlerisch hohem Niveau arbeiten und zur Schaffung qualitativ hochwertiger Produktionen fähig sind. Den Schwerpunkt einer Transparentmachung auf der konkreten Ebene (wie genau arbeitet ein Projekt) sehe ich nach wie vor auf Projektebene, da diese Funktion sehr eng gekoppelt ist an das jeweilige Selbstverständnis des Projektes. Auf Projektebene habe ich besonders Kooperationen als erfolgreiche Formen der Transparentmachung genannt, was sicherlich auf projektübergreifender Ebene eine kaum leistbare Methode ist.

In projektübergreifenden Arbeitsweisen wird mehr die Vielfalt und Unterschiedlichkeit präsentiert und im Sinne eines Überblickes informiert. Was sicherlich bei Symposien etc. gut möglich ist, die gegenseitige Transparentmachung von Arbeitsweisen unter den Projekten.

#### 7.3.1.3 Präsentation

Unter 6.6 habe ich bereits auf viele Methoden der Öffentlichkeitsarbeit verwiesen, mit denen ein Kunstprojekt sich selbst als Projekt oder die dort entstandene Kunst präsentieren kann. Alle diese Methoden können natürlich auch bei der projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit eingesetzt werden.

Unter 7.1.1 habe ich bereits Beispiele dafür genannt, wie im Rahmen von Galerien und Museen oder aber in Großausstellungen oder Ausstellungen im Zusammenhang mit der Ausschreibung von Kunstpreisen Möglichkeiten geschaffen wurden, die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung in der Öffentlichkeit projektübergreifend zu präsentieren.

An zwei Beispielen – nämlich anhand des Modells „Euward xxxart“ (und der daraus resultierenden Online-Galerie Xpo-online) und dem Museum Charlotte Zander möchte ich kurz erläutern, wie sich durch projektübergreifende Arbeit die Funktion der Präsentation erweitern lässt.

Der Euward xxxart entstand aus der Motivation heraus, der Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung ein internationales Forum zu bieten, das in dieser Form bis dahin gefehlt hatte (vgl. HPCA, 2006, S. 2). Indem viele verschiedene Künstler und Künstlerinnen aus unterschiedlichen europäischen Ländern teilnehmen, möchte der Euward einen *„repräsentativen Überblick über die aktuelle künstlerische ‘Szene‘“* (HPCA, 2006, S. 2) bieten. Dabei wird bei der Auswahl der Werke Wert gelegt auf eine hohe künstlerische Qualität der Arbeiten (vgl. ebd. S. 3, 4).

Neu für die Funktion der Präsentation ist also, dass es hierbei darum geht, einen möglichst breiten Einblick in die Vielfalt künstlerischen Schaffens zu geben, quasi also einen aktuellen Querschnitt aus der „Behindertenkunstszene“ zu präsentieren. Diesem Anspruch wird bei der Ausstellung dadurch Rechnung getragen, dass insgesamt 23 KünstlerInnen vertreten sind: die drei PreisträgerInnen sind mit je 20 bis 50 Arbeiten, was einer Gewichtung einer Einzelausstellung entsprechen würde, weitere 20

Nominierte mit je vier bis zehn Werken vertreten, was einer Teilnahme an einer Gruppenausstellung entspräche (vgl. ebd. S. 5).

Durch diese Form der Präsentation wird gleichzeitig ein Einblick und Überblick über Kunst von Menschen mit Behinderung im allgemeinen gewährt, sowie gezielt einzelne KünstlerInnen mit ihren Werken und deren Besonderheiten präsentiert. Für den einzelnen Künstler bzw. die einzelne Künstlerin wird damit eine breitere Resonanz auf sein Werk ermöglicht, wobei er / sie selbst einen geringeren individuellen Aufwand hat, als bei anderen Ausstellungen (vgl. ebd. S. 4).

Die Präsentation im Kontext von Euward bringt zudem eine neue Dimension hinsichtlich des Anspruches an künstlerische Qualität mit sich. Auch bei anderen Ausstellungen werden Werke allein nach künstlerischen Kriterien ausgewählt. Dennoch transportiert die Auswahl der Arbeiten durch eine hochkarätige Jury das Bild einer stärkeren Objektivität bei der Bewertung der Werke in die Öffentlichkeit. Die InitiatorInnen des Preises sehen in der Hervorhebung und Prämierung besonderer (künstlerischer) Leistungen ein „*kulturschaffendes Ritual moderner Gesellschaften*.“ (ebd. S. 5) und damit in der Prämierung durch den Euward einen „*Zugewinn von `Normalität` und Gleichstellung*“ (ebd. S. 5) für die Kunst behinderter Menschen. Schwerpunkt beim Euward sehen sie daher auch in der Prämierung und Auszeichnung der Werke, nicht in der alleinigen Präsentation. Die Ausstellung und damit verbunden die Präsentation sehen sie jedoch als geeignete Form der Veröffentlichung des Preises. Es ist aber die Auszeichnung, nicht die Ausstellung, die „*`Ruhm`, ein Bekannt- und Anerkanntwerden [ermöglicht] und [...] den Marktwert [steigert]*“ (ebd. S. 5).

Die Präsentation findet innerhalb der etablierten kulturellen Strukturen von Museen und Galerien statt (vgl. ebd. S. 4), was das Ziel unterstützt, die Kunst behinderter Menschen in ihrer „*künstlerischen Qualität und kulturellen Bedeutung*“ (ebd. S. 2) sichtbar zu machen.

Die Funktion der Präsentation wird neben der Ausstellung auch durch einen Begleitkatalog ausgeübt, in dem die drei PreisträgerInnen und einige Nominierte mit ihren Werken präsentiert werden. Wie bei den Schlumperkatalogen überwiegt auch hier der Katalogteil, also die Präsentation der Werke über Hintergrundinformationen.

Im sechsten Kapitel habe ich zudem bereits auf die Möglichkeit verwiesen, Werke von KünstlerInnen in einer Online-Galerie zu präsentieren. Die „Xpo-online – european

gallery/ artists with mental disabilities“ ist eine Online-Galerie, die auf der Basis von Werken aus dem Euward entstanden ist. Sie zeigt je zwei Arbeiten von 50 Malern und Malerinnen mit Behinderung aus 15 europäischen Ländern (u.a. auch Arbeiten der Schlumper Werner Voigt und Karl Ullrich Iden). Xpo-Online hat sich zum Ziel gesetzt, Einblick zu geben in das künstlerische Schaffen von Menschen mit geistiger Behinderung in Europa (vgl. [www.xpo-online.com](http://www.xpo-online.com)). Wie die Ausstellung zum Euward strebt auch die Online-Galerie an, einen Eindruck von der Vielfältigkeit dessen zu vermitteln, was unter „Kunst von Menschen mit Behinderung“ alles zusammengefasst wird. Sie möchte sich an eine breite Öffentlichkeit wenden: an Museen, KuratorInnen, private KunstsammlerInnen, GaleristInnen oder einfach an KunstliebhaberInnen und Interessierte (vgl. ebd.). Es wird auf diese Weise also versucht, eine größere Öffentlichkeit anzusprechen als dies z.B. durch die Online-Galerie der Schlumper möglich ist.

Die Online-Galerie leistet eine „kontinuierliche Repräsentanz“ (ebd. S. 4) der Kunst von Menschen mit Behinderung durch das Medium Internet. Eine Online-Galerie in dem Umfang und der Vielschichtigkeit wie sie bei Xpo-online präsentiert wird, wäre einem einzelnen Projekt nicht möglich. Sie wird erst durch die Zusammenarbeit verschiedener Initiativen möglich: Die Basis stellen die Werke dar, die im Rahmen des Euward ausgewählt wurden, die Umsetzung als Online-Galerie fand dann durch Eucree und Kunstwerk statt.

Ähnlich wie in den beiden bisherigen Beispielen geht es auch im Museum Charlotte Zander darum, Outsider Art oder Art Brut in ihrer Vielschichtigkeit und als Überblick vorzustellen und zu präsentieren. Beim Euward und in der Galerie Xpo-Online (ähnlich auch im MAD-Musée) geht es aber vor allem um die Präsentation eines aktuellen Querschnitts des Schaffens in der „Szene“. Im Museum Charlotte Zander dagegen wird Kunst „von Grenzgängern, von Autodidakten, Sonderlingen und psychisch Kranken“ (Museum Charlotte Zander, 2000, S. 1) in seiner historischen Entwicklung präsentiert: Die Geschichte der Outsider Art wird im Museum verstanden als eine „*Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*“ (ebd., S. 1). So finden sich in der Präsentation sehr frühe Werke, die dieser Kunstform zugerechnet werden, wie Werke von Adolf Wölfl oder Friedrich Schröder-Sonnenstern, aber genauso auch heutige Arbeiten, z.B. von den Gugginger KünstlerInnen. Die Funktion der Präsentation wird also durch ein Museum

wie das in Bönningheim in dem Sinne erweitert, als dass ein historischer Überblick über die Vielfalt einer bestimmten Kunstrichtung (sofern man eine solche definieren will) möglich wird und auch Phasen in der historischen Entwicklung deutlich werden können. Die Form der Präsentation orientiert sich hier an einer kunsthistorischen Zugangsweise und vermittelt diese wiederum an die BesucherInnen.

Wie ich es in Kapitel sechs bereits dargestellt habe, sehe ich die Präsentationsfunktion am zentralsten umgesetzt in der Ausstellung von Werken in Original. Dennoch haben auch Kataloge und Online-Galerien ihre Berechtigungen, da sie zum einen eine große Öffentlichkeit erreichen, zum anderen „niederschwellige Eintrittskriterien“ haben: So ist eine Online-Galerie für den Nutzer kostenfrei und zu jeder Tages- und Nachtzeit erreichbar. Kataloge und Online-Galerien können bei den BetrachterInnen / BesucherInnen auch die Motivation wecken, die Werke in einer Originalpräsentation zu besichtigen. Insofern lassen sich die verschiedenen Präsentationsformen verbinden und sie ergänzen sich.

Zusammenfassend für den Aspekt der Präsentation lässt sich folgern: Wenn wie beim Euward, im MAD-Musée oder auch im Museum Charlotte Zander unterschiedlichste KünstlerInnen aus verschiedenen Ländern (z.T. aus verschiedenen Zeiten) Werke präsentieren können, so wird die Vielschichtigkeit künstlerischen Schaffens von Menschen mit Behinderung deutlich. Eine internationale Ausrichtung von Ausstellungen und Preisen, verbunden mit einer Auswahl besonders qualitätvoller Werke kann zu qualitativ hochwertigen Ausstellungen führen, die von Seiten der Presse, der Fachöffentlichkeit- und so bleibt zu hoffen- auch von der Kunstszene wahr- und ernstgenommen wird. Die Präsentation von Werken der PreisträgerInnen in Online-Galerien und Katalogen erfüllt zum einen die Präsentationsfunktion per se, zum anderen führt sie aber auch zu einer Auszeichnung und Honorierung des Schaffens der betreffenden KünstlerInnen.

#### 7.3.1.4 Netzwerke

Unter Netzwerkaufbau habe ich in Kapitel sechs die Notwendigkeit für ein Projekt verstanden, sich im Kreise der relevanten Teilöffentlichkeiten verlässliche Strukturen zu schaffen, auf die es zu unterschiedlichen Zwecken zurückgreifen kann. Durch projektübergreifende Arbeitsformen kann diese Netzwerkbildung nun über

Projektgrenzen hinaus erweitert werden: Zwar muss sich jedes Projekt ein eigenes fruchtbares Netzwerk um sich herum schaffen, zusätzlich können sich die Projekt aber auch untereinander vernetzen.

Das bedeutet, dass sich Strukturen etablieren, die bewusst Kontakte zwischen VertreterInnen verschiedener Projekte anstiften, dass es regelmäßige Treffen der VertreterInnen gibt, bei der gegenseitiger Austausch und Information möglich wird.

Eine solche Vernetzung geschieht z.B. im International Network of Art Différencié oder bei Eucree. Die Gründung solcher expliziter Netzwerkstrukturen wird erst durch die Zusammenarbeit unterschiedlicher Projekt möglich und bringt für die Beteiligten Vorteile mit sich:

- es kann zu einem Erfahrungsaustausch zwischen Projekten aus verschiedenen kulturellen Sparten und aus unterschiedlichen Ländern kommen. Gerade weil es wenig Literatur in diesem Themenfeld gibt, aber viele Ansätze in der Praxis scheint mir eine Netzwerkstruktur, die gerade diesen Austausch ermöglicht sehr fruchtbar.
- Probleme die in einzelnen Projekten auftauchen (z.B. Finanzierung, Ausbildung von MitarbeiterInnen) können mit VertreterInnen anderer Projekte besprochen werden.
- Es kann eine gegenseitige Beratung stattfinden, aber auch gemeinsame Aktionen, gemeinsame Öffentlichkeitsarbeit o.ä. möglich werden.

Gerade in Bezug auf Öffentlichkeitsarbeit sehe ich durch solche Netzwerke neue Möglichkeiten gegeben: Es können (wie z.B. durch Eucree) gemeinsam Großevents geplant und durchgeführt werden, innerhalb des Netzwerkes können einzelne Projekte Unterstützung durch oder die Kooperation mit anderen Projekten suchen (zentraler Gedanke beim International Network of Art Différencié). Möglich ist natürlich auch ein Austausch darüber, wie welche Projekte an die Öffentlichkeit treten oder die Evaluation von Methoden von Öffentlichkeitsarbeit (Was hat sich bewährt, was nicht? Welches Projekt hat in welchem Bereich schon mitteilenswerte Erfahrungen gemacht?).

Nicht zuletzt kann eine internationale Ausrichtung von Netzwerken auch den Blick für neue Möglichkeiten öffnen, indem im Netzwerk die unterschiedlichen politischen und strukturellen Vorgaben sichtbar werden, unter denen Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung in verschiedenen Ländern stattfinden und gefördert werden kann, was zu politischen Forderungen zu Gunsten der Verbesserung der Rahmenbedingungen für die Kunst von Menschen mit Behinderung führen kann.

Dass auch die Inszenierung eines Kunstpreises - wie die des Euwards- eine Netzwerkstruktur entstehen lassen kann, wird aus Aussagen von MitarbeiterInnen der Kunstwerkstatt des Heilpädagogischen Centrums Augustinum deutlich: Sie berichten, dass es nicht nur einen Austausch zwischen InitiatorInnen und BewerberInnen, PreisträgerInnen und Nominierten gibt, sondern dass auch vielfältige Kontakte zwischen einzelnen Kunstwerkstätten, Projekten und Einrichtungen für Menschen mit Behinderung untereinander entstehen, z.B. durch die Möglichkeiten zum gegenseitigen Kennenlernen und persönlichem Austausch bei der Preisverleihung und bei der Vernissage zur Ausstellung (vgl. HPCA, 2006, S. 6). Gerade dadurch, dass der Euward regelmäßig und nicht nur ein einziges Mal stattfindet, können sich solche Kontakte zu einem wirklichen Netzwerk erweitern und vertiefen. Zudem scheint der Euward eine Netzwerkfunktion zu übernehmen, indem er Museen und Galerien auf das Thema „Outsiderart“ hinweist und für sie dann als Ansprechpartner für die „Szene“ der Behindertenkunst dient, d.h. dass Museen und Galerien z.B. über den Euward Kontakt aufnehmen (vgl. ebd. S. 7). Hierbei scheint wiederum die Wiederholung der Ausschreibung eine wichtige Rolle zu spielen, wenn Mitarbeitende der HPCA davon berichten, dass sich Kontakte zur Kunstszene seit dem ersten Euward intensiviert haben, also dass der Euward zunehmend auf Anerkennung bei KünstlerInnen stößt (vgl. ebd. S. 7) und es vermehrt Anfragen von Museen und Galerien gibt (vgl. ebd. S. 7).

Der Euward hat demzufolge eine doppelte Funktion für die Netzbildung: Er schafft Vernetzungen zwischen verschiedenen Projekten und einzelnen KünstlerInnen der „Behindertenkunstszene“ und ist gleichzeitig Bindeglied zur Kunstszene. Allerdings möchte ich hier anmerken, dass die InitiatorInnen des Euwards den Gedanken der Vernetzung nicht als Primärziel ihrer Arbeit ansehen, sondern dass im Vordergrund die angemessene Präsentation und die Vermittlung der Werke stehen (vgl. ebd. S. 6). Die Vernetzung ergibt sich quasi als Nebenprodukt bei der Arbeitsweise.

Daneben sind natürlich –wie einzelne Kunstprojekte auch- projektübergreifende Zusammenschlüsse wie z.B. der Euward oder auch Eucree auf verlässliche Netzwerke aus Sponsoren, JournalistInnen, PolitikerInnen, KünstlerInnen etc. angewiesen. In Bezug darauf gelten dieselben Überlegungen wie sie unter 6.8 auf Projektebene angedacht wurden.

#### 7.3.1.5 Zusammenfassung

In diesem Abschnitt wurde deutlich, dass durch projektübergreifende Öffentlichkeitsarbeit teilweise dieselben Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit abgedeckt werden wie durch Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene. Erstere kann damit als eine Erweiterung und Ergänzung für Zweite gesehen werden. Dabei sind die beiden Formen von Öffentlichkeitsarbeit aber nicht austauschbar. Bestimmte Methoden für einzelne Funktionen werden erst in einer projektübergreifenden Arbeitsweise möglich. Die Funktionen verändern sich zudem in der Weise, als dass es in der projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit nicht mehr nur um die Belange eines einzelnen Projektes geht, sondern dass viel stärker als bei der Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene die Kunst von Menschen mit Behinderung im allgemeinen in den Blick der Öffentlichkeit gerät.

Im Prinzip spielen bei der projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit alle der in Kapitel sechs genannten Funktionen mit eine Rolle. Ich habe mich dafür entschieden, an dieser Stelle lediglich jene Kategorien noch einmal aufzugreifen, bei denen es meiner Meinung nach zu einer qualitativen Veränderung im Vergleich zur Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene kommt. Selbstverständlich müssen projektübergreifend arbeitende Zusammenschlüsse auch Falschdarstellungen richtig stellen bzw. solchen entgegenwirken (6.5) oder in der Öffentlichkeit Vertrauen schaffen (6.9). Auch wird die Vermarktung künstlerischer Produkte (6.7) mit eine Rolle spielen. Dennoch sehe ich hier keine grundlegend anderen Überlegungen für notwendig an als sie für die Projektebene ausgeführt wurden.

Zudem sei an dieser Stelle ein weiteres Mal darauf verwiesen, dass sich die Funktionen nicht als völlig voneinander isoliert betrachten lassen, sondern Überschneidungen aufweisen. So bietet ein Großevent z.B. die Möglichkeit, Aufmerksamkeit für die Kunst von Menschen mit Behinderung im allgemeinen zu schaffen, gleichzeitig kann es einem Einzelprojekt dazu verhelfen, seine Produkte zu vermarkten und Kontakte zwischen VertreterInnen anderer Projekte zu knüpfen.



### 7.3.2 Entstehung neuer Funktionen in der projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit

Neben der Erweiterung und Veränderung der bisher genannten Funktionen lassen sich aufgrund der Darstellungen unter 7.2 und aus Informationen aus den Fragebogen zum Euward, zu Eucree und aus Informationsmaterialien des Museum Charlotte Zander die folgenden neuen Funktionen ableiten, die ich näher betrachten möchte: Inszenierung eines Metadiskurses über die Kunst von Menschen mit Behinderung, Ermöglichung einer Theoriebildung in der Fachöffentlichkeit, Reflexion der Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene, Sammlung und Dokumentation. Diese Funktionen können durch eine Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene in dieser Form nicht erfüllt werden, sondern ergeben sich erst in der projektübergreifenden Arbeitsweise.

#### 7.3.2.1 Inszenierung eines Metadiskurses über die Kunst von Menschen mit Behinderung

Eine grundlegend neue Funktion sehe ich in der Möglichkeit gegeben, durch bestimmte Methoden, die erst in der projektübergreifenden Arbeitsweise möglich werden, einen „Metadiskurs“ über Kunst von Menschen mit Behinderung in die Öffentlichkeit zu bringen: dies wird in dem Moment möglich, in dem über die Kunst gesprochen wird, sich Projekte austauschen und sich daraus allgemeingültige Ansatzpunkte ableiten lassen, wenn nicht mehr nur ein Einzelprojekt sich selbst in die Öffentlichkeit bringt, sondern in der (bzw. einer) Öffentlichkeit über die dort entstehende Kunst oder Arbeitsweisen reflektiert und diskutiert wird- ohne dass die Diskutierenden selbst Teil dieses Projektes sind.

Bei Kunstwerk habe ich interessante Ansatzpunkte hierfür gefunden. Am Beispiel der Krummen Hunde Post lässt sich darstellen, wie durch die Gestaltung eigener Medien und Publikationen ein solcher Metadiskurs möglich wird: Eine Zeitung wie die Krumme Hunde Post leistet nicht nur wie oben dargestellt Information, in dem Sinne, dass ein Projekt über sich berichten und Veranstaltungen bekannt geben kann. Indem Menschen, die im Kunstbereich arbeiten, zu einem Schwerpunktthema interviewt werden, indem Rückfrage an die Arbeitsweisen, Zielvorstellungen und Inszenierungen von Präsentationen gestellt werden, findet eine Auseinandersetzung über dieses Projekt und über die dort entstehenden Produktionen statt. Dass dies ein zentrales Anliegen bei den Krummen Hunden ist, macht das folgende Zitat deutlich: *„Denn schon lange lässt sich*

*erkennen, wie umfangreich und vielseitig die Behindertenkunstszene in Hamburg mittlerweile ist. Die Szene hat einen immer größer werdenden Bedarf an Austausch und Diskussion; die Krummen Hunde stellen die Basis dafür.*“ ([www.kunstwerk-hamburg.de/kunstwerk/html/e\\_3\\_3/index.php](http://www.kunstwerk-hamburg.de/kunstwerk/html/e_3_3/index.php)). Raum für Austausch und Diskussion über Kunst geben die Krummen Hunde nicht nur durch die Krumme Hunde Post in Form einer Zeitung, sondern auch durch ein Diskussionsforum auf ihrer Homepage: *„Dies ist das Herzstück der Krumme-Hunde-Website. Hier gibt es Raum für Diskussionen, für Austausch und gegenseitiges Kennenlernen. Jeder kann sich einloggen und mit anderen Krumme-Hunde-Usern über Kunst, Kultur, Gott und die Welt diskutieren“.* ([www.kunstwerk-hamburg.de/kunstwerk/html/e\\_3\\_3\\_2/index.php](http://www.kunstwerk-hamburg.de/kunstwerk/html/e_3_3_2/index.php)). Dieses Forum kann von jedem User genutzt werden, um Fragen über Produktionen zu stellen, Statements zu Ausstellungen oder Theaterstücken, die er oder sie gesehen hat abzugeben, Meinungen auszutauschen etc. Im Vergleich zu der Zeitung ist hier natürlich eine „wirkliche“ Diskussion noch besser möglich, da das Forum jederzeit zugänglich ist und auf Statements und Diskussionsbeiträge unmittelbar und direkt geantwortet werden kann. Ein „Metadiskurs“ kann hierbei sowohl über einzelne Veranstaltungen (z.B. über ein Festival, eine Ausstellung etc.), aber prinzipiell auch über allgemeinere Themen (z.B. wie geht es mir als Künstler/in mit Behinderung in Hamburg?) stattfinden. Allerdings finden sich in diesem Forum leider weniger Beiträge als wünschenswert, was darauf schließen lässt, dass bisher diese Möglichkeit zum Austausch noch wenig bekannt ist (also wiederum selbst erst ins öffentliche Bewusstsein gebracht werden muss). Dennoch halte ich diese Möglichkeit für sehr spannend und durchaus ausbaufähig.

Für den Bereich Theater haben die Krummen Hunde eine weitere interessante und neue Möglichkeit entwickelt, einen Metadiskurs zu inszenieren: Seit November 2001 gibt es in Hamburg einen „Kritikerkreis“, der aus Menschen mit und ohne Behinderung besteht, die sich für Kultur interessieren. Sie schauen sich Produktionen an (bisher nur aus dem Theaterbereich) und berichten dann über diese in der Krummen Hunde Post und im Forum der Internetseite. Ausgangspunkt dabei ist die Vorstellung *„Kunst braucht Kritik. Kritik im Sinne einer öffentlichen Wahrnehmung in Presse, Rundfunk und Fernsehen ist das Sprachrohr, das der Welt vermittelt, dass es diese Kunst überhaupt gibt. Und die schildert, wie diese Kunst aussieht und wirkt. Eine Kunst ohne*

*Kritik scheint nicht zu existieren. Kritiker kommen, betrachten die Kunst, beschreiben und beurteilen sie. Veröffentlichen ihre Meinung, damit andere entscheiden können, ob sie sich diese Kunst ansehen wollen.*“ (www.krumme-hunde.de). Hierdurch geschieht eine „Beurteilung“ der dargestellten Kunst von Menschen, die nicht Teil des Projektes sind. Der Kritikerkreis erscheint mit aus zwei Gründen äußerst spannend:

Zum einen ermöglicht er das Reden über die Kunst von Menschen mit Behinderung, auch das Kritisieren und Beurteilen, was in der „normalen“ Presse manchmal zu kurz kommt. Zum anderen bezieht der Kritikerkreis gezielt Menschen mit geistiger Behinderung in diesen Diskussionsprozess über Kunst mit ein. In regelmäßigen Treffen erhalten sie die Möglichkeit, sich ein Instrumentarium an Kriterien anzueignen, wie Kunst beurteilt werden kann und wie diese Kritik wiederum an die Öffentlichkeit vermittelbar ist.

Diese Methode könnte meiner Meinung nach auch in anderen Kulturbereichen- auch in der bildenden Kunst- genutzt werden.

Eine andere Form, die eine Diskussion über Kunst und Kultur auf einer höheren Ebene zulässt, ist das Initiieren von Symposien und Kongressen zur Thematik, wie dies immer wieder von Eucra Deutschland getan wird (z.B. „Weltsichten“ 2001). Bei solchen Veranstaltungen wird ein theoretischer Input durch Vorträge gegeben, aber es ist auch Raum für gegenseitigen Erfahrungsaustausch vorhanden. TeilnehmerInnen solcher Veranstaltungen sind nach der Erfahrung von Eucra v.a. MitarbeiterInnen aus Werkstätten, von freien Kunstgruppen, SozialpädagogInnen und KünstlerInnen (vgl. Schubert, 2006, S. 3). Das macht deutlich, dass es nicht „die Öffentlichkeit“ im allgemeinen ist, die sich in solchen Kongressen zusammenfindet, sondern besonders Menschen aus den Bereichen Pädagogik und Kunst. Der „Metadiskurs“ findet hier also weniger in einer breiteren Öffentlichkeit statt als in den Fachöffentlichkeiten. Da ein solcher Diskurs einen anderen Charakter hat, als eine Diskussion in einer allgemeineren Öffentlichkeit (z.B. ist der KritikerInnenkreis von Krumme Hunde prinzipiell offen für alle Interessierten) möchte ich ihn als eine gesonderte Funktion bezeichnen und vorstellen.

### 7.3.2.2 Theoriebildung und Diskurs in den Fachöffentlichkeiten (Kunst und Pädagogik)

Ein Metadiskurs über Kunst von Menschen mit Behinderung in der Fachöffentlichkeit unterscheidet sich dadurch von Diskussionen über Kunst im allgemeinen, dass hier „ExpertInnen“ untereinander diskutieren, also Menschen, die sich selbst in Praxis und / oder Theorie mit der Thematik intensiv auseinandersetzen. Folgerichtig wird hier der Diskurs auf einer anderen Ebene stattfinden und differenzierter ablaufen. Die Fachöffentlichkeit ist- wie oben schon deutlich wurde- eine doppelte: zum einen die Pädagogik oder Behindertenhilfe, zum anderen Menschen aus dem künstlerischen Bereich.

Wie schon erwähnt, zeichnet sich der Bereich „Kunst und Behinderung“ dadurch aus, dass es wenig Literatur gibt, die die beiden Fachöffentlichkeiten zusammenbringt. Gerade an diesem Punkt können projektübergreifende Strukturen ansetzen, indem gemeinsame Diskussionen über die Thematik in Gang gesetzt werden, die wiederum Grundlage zu Theoriebildungen werden können.

Für geeignete Methoden halte ich hierbei – wie schon erwähnt- die Durchführung von Fachtagungen und Symposien. Zudem möchte ich darstellen, wie auch ein Großevent wie der Euward hier eine Rolle spielen kann.

Bei der Fachtagung Weltsichten kamen Menschen aus verschiedenen Ländern zusammen, die sich auf unterschiedliche Weise mit Kunst von Menschen mit Behinderung auseinandersetzen (als GaleristIn, als KünstlerIn mit oder ohne Behinderung, als MitarbeiterIn in einer Kunstwerkstatt). Durch die Darstellung eigener Perspektiven in Vorträgen, aber auch durch Austausch und Zusammenarbeit in Workshops werden unterschiedliche Ansätze und Arbeitsweisen deutlich, aber auch gemeinsame Vorstellungen und Probleme. Dies scheint mir sehr wichtig, zumal Jutta Schubert auch betont, dass *„viele Gruppen sehr theorielos arbeiten und durch die Tagungen [von Eucree] ein inhaltlicher Input passiert“* (Schubert, 2006, S.3). Aus solchen Symposien und Fachtagungen können also neue theoretische Impulse gewonnen werden, die wiederum durch eine Dokumentation (im Bsp. „Weltsichten“ wurde ein Buch zur Tagung herausgegeben) an eine breitere Öffentlichkeit kommuniziert werden können.

In einer Presseerklärung zum Euward wird das Anstoßen eines Fachdiskurses explizit als Ziel benannt: *„Mit dem Kunstpreis soll diese unsichtbare Barriere zwischen der*

*‘normalen’ Kunstszene und den Werken von Menschen mit geistigen Einschränkungen überwunden werden und ein entscheidender Anstoß zu einer fundierten Fachdiskussion gegeben werden“* (Pressemitteilung zum Euward 1, in [www.euward.de](http://www.euward.de)). Dass damit auch eine Diskussion in der Kunstöffentlichkeit angestrebt ist, kann durch die Besetzung der Jury mit namhaften VertreterInnen aus dem Kunstbereich vermutet werden: u.a. Leiko Ikemura und Arnulf Rainer. Es soll hier der Diskurs in Richtung einer Anerkennung von Werken behinderter KünstlerInnen als gleichwertige Kunst – nicht als Produkt therapeutischer Beschäftigung – angestoßen werden. Eine Diskussion in diese Richtung wäre ohne das Einbeziehen von VertreterInnen der Kunstszene nur schwer möglich. Da die Mitglieder der Jury „unabhängig“ sind und nicht selbst in ein Projekt verwickelt sind, aus dem KünstlerInnen sich beworben haben, wird eher ein wirklicher, neutraler und sachlicher Diskurs möglich sein, als wenn MitarbeiterInnen eines Projektes über die Kunst aus „ihrem“ Projekt sprechen würden.

Der Euward ermöglicht also durch die Struktur als Kunstpreis mit einer Jury eine Betrachtung von Kunst geistig behinderter Menschen aus einer distanzierten, aber dennoch fachkundigen Perspektive. Dieser Blick trägt auch zu einem neuen Diskussionsniveau bei hinsichtlich von Fragen wie „Was ist Kunst/ was nicht?“, „Ist alles Kunst, was an kreativen Leistungen vollbracht wird?“ etc.

Die MitarbeiterInnen der HPCA verweisen auf einen weiteren wichtigen Punkt in diesem Zusammenhang: Sie sprechen von einem *„Imagegewinn durch den Euward“* (HPCA, 2006, S. 1), der der Kunst von Menschen mit Behinderung zuteil wird, sowohl in der (breiten) Öffentlichkeit, als auch auf dem Kunstmarkt. Durch diesen Imagegewinn erst wird es möglich, dass dem *„Phänomen der Outsider Art“* (ebd.) Beachtung geschenkt wird, aber auch die Bedingungen künstlerischen Schaffens von Menschen mit geistiger Behinderung – und Unterschiede z.B. zu Kunst von Menschen mit Psychiatrieerfahrung – deutlich werden. In dieser gezielten Wahrnehmung der Kunst und in ihrer Abgrenzung zu anderen Formen von Kunst sehe ich ebenfalls einen Beitrag zu einem Metadiskurs, v.a. in der Fachöffentlichkeit, die um Begriffsklärungen, Definitionen und theoretische Auseinandersetzungen zur Thematik bemüht ist.

Solche Metadiskurse in der breiten und fachbezogenen Öffentlichkeit sind wichtig, damit sich einzelne Projekte, aber auch „die Szene“ selbst reflektiert und weiterentwickeln kann. Wenn Kunst bedeutet, wie ich es im ersten Kapitel dargestellt

habe, sich der Kritik der Öffentlichkeit auszusetzen, dann sind solche Diskurse elementar mit dem Gegenstand der Kunst verwoben. Diskurse werden nicht um ihrer selbst willen geführt, sondern sie können zum Ausgangs- und Anknüpfungspunkt werden für Weiterentwicklungen, Richtungswechsel und neue Aktivitäten. Durch gegenseitigen Erfahrungsaustausch können „Schlüsselstellen“ deutlich werden - Problemstellen, die in verschiedenen Projekten auftauchen und daher einer kollektiven, nicht nur einer individuellen Lösung bedürfen.

Jutta Schubert berichtet über eine solche Schlüsselstelle- die Ausbildung der MitarbeiterInnen in Kulturprojekten: *„die Anleiter können- da sie oft nicht richtig ausgebildet sind, keine richtige Unterstützung leisten“* (Schubert, 2006, S. 5). Dadurch entstehen weitere Probleme, z.B. dass viel Laienhaftes, das im kreativen Bereich entsteht, als „Kunst“ bezeichnet wird, das diesem Qualitätsprädikat eigentlich nicht standhalten kann (vgl. ebd.). Die Konsequenz aus diesem Problem, das erst deutlich werden konnte, als sich Projekte austauschten, war das Anbieten einer Ausbildung zum Kunstassistenten bzw. zur Kunstassistentin. Inhalte der Ausbildung waren nach Schubert (2006, S. 3) die Beschäftigung mit Kunsttheorien (allgemein und bezogen auf Menschen mit Behinderung), Öffentlichkeitsarbeit, Ausstellungsdesign und das Beschäftigen mit speziellen künstlerischen Techniken wie Malerei, Grafik oder Installation. Im Moment ruht diese Ausbildung leider, wird aber in modifizierter Form in Kürze wieder aufgenommen werden (vgl. ebd., S.2).

Ohne Eucree als Struktur, die zum einen auf die Problematik aufmerksam werden konnte, zum anderen auch Konsequenzen daraus ziehen und Kapazitäten stellen konnte, eine solche Ausbildung anzubieten, hätte diese Form der Ausbildung vermutlich nicht entstehen können.

#### 7.3.2.3 Reflexion der Öffentlichkeitsarbeit

Möglich sind nicht nur Diskussionsprozesse über die Thematik „Kunst von Menschen mit Behinderung“ und ein In-die-Öffentlichkeit-Tragen des Diskurses über diese, sondern auch ein Reflektieren über die Wahrnehmung dieser Kunst in der Öffentlichkeit und über das Agieren von Projekten im öffentlichen Raum.

Prinzipiell ist dies überall dort möglich, wo VertreterInnen aus Projekten zusammenkommen und ein Erfahrungsaustausch stattfinden kann. Dies ist möglich bei

Workshops, Symposien, aber auch im Rahmen einer Netzwerkstruktur wie beim International Network of Art Différencié. Letzteres versteht sich als Praktikernetz und sieht eine Hauptaufgabe im praktischen Austausch von Techniken, was – meiner Meinung nach – den Austausch von Ideen, Methoden und Erfahrungen bei der Öffentlichkeitsarbeit mit einschließt.

In der oben angesprochenen Ausbildung von Eucree zum Kunstassistenten wurde das Thema Öffentlichkeitsarbeit integriert und als gesonderter Block behandelt (vgl. Schubert, 2006, S. 3). In einem solchen Rahmen konnte dann sowohl eine theoretische Beschäftigung mit dem Thema Öffentlichkeitsarbeit stattfinden, aber die TeilnehmerInnen (die ja Projekterfahrung mitbrachten) konnten auch konkrete eigene Erfahrungen und Fragen einbringen.

Ein solches gezieltes Reflektieren von Öffentlichkeitsarbeit scheint mir bisher die Ausnahme, halte ich aber für sehr wichtig. Das Thema könnte innerhalb von Tagungen und Symposien verstärkt eingebracht werden, zumal „Öffentlichkeitsarbeit“ ein Thema ist, das jedes Projekt betrifft, sich die Mitarbeitenden aber selten in diesem Bereich auskennen und sich meistens ein Erfahrungswissen angeeignet haben, das zum einen durch theoretischen Input erweitert werden könnte, zum anderen lohnende Erfahrungen auch ausgetauscht werden könnten.

#### 7.3.2.4 Sammlung und Dokumentation

Als neue Funktion sehe ich schließlich auch das Sammeln und Dokumentieren zum einen der Kunst geistig behinderter Menschen, zum anderen aber auch von Materialien über die Thematik selbst. Sammeln und Dokumentieren hat – im Gegensatz zu Ausstellungen – immer den Anspruch, einen breiten Querschnitt der Thematik zu erfassen. Auf der Homepage des Musée de l'Art Différencié finde ich diese Funktion sehr treffend beschrieben: es geht um das Bewahren des Erbes dieser Kunst, um das Ausstellen der Kunst, um eine Beschäftigung mit den Werken, aber auch darum, die Sammlung zu vervollständigen (vgl. [www.madmusee.be](http://www.madmusee.be)). Es geht also darum, die Werke und Materialien auf lange Sicht hin zu bewahren, und nicht darum, sie auszustellen und dann zum Verkauf anzubieten. Überschneidungen mit der Funktion „Präsentation“ sind dennoch evident.

Um das Sammeln und Dokumentieren der Kunst selbst geht es – in unterschiedlicher Ausrichtung- im Musée de l’art Différencié und im Museum Charlotte Zander:

In der „mad collection permanente“ des MAD- Musée gibt es eine Dauerausstellung mit Bildern, Zeichnungen, Drucken u.a. von KünstlerInnen mit geistiger Behinderung aus verschiedenen Ländern überall auf der Welt. Dabei geht es um die Darstellung eines breiten Überblickes der Werke speziell von Menschen mit geistiger Behinderung:

*„[...] un politique d’acquisition systématique s’est développée afin d’offrir au visiteur un juste reflet de la production des artistes handicapés mentaux“* (www.creahm.be/madmusee.asp). Die Werke sind unverkäuflich (vgl. ebd.).

Auch das Museum Charlotte Zander kann als Ort der Dokumentation und Sammlung verstanden werden, wobei hier nicht die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung im Vordergrund steht, sondern Werke der Naive und des Art Brut- in diesen Kontext aber auch die Werke geistig behinderter Menschen eingeordnet werden (s.o.). In der Zielsetzung des Museums wird deutlich, welche Funktion die Sammlung erfüllen soll: *„Durch die Ausstellungen und Publikationen soll der internationale Stellenwert der Naive, der Art Brut und der Outsider Art kunsthistorische Anerkennung finden“* (Museum Charlotte Zander, o.J., S. 2). Einen umfassenden Überblick über die Werke durch ihre Sammlung und deren Präsentation zu geben, wird hier als Basis verstanden, dieser Kunst „kunsthistorische Anerkennung“ zu verschaffen. Ein solches Ziel ist sicherlich nur durch eine projektübergreifende Präsentation in diesem Sinne möglich. Es spiegelt sich auch in der Auswahl der Werke wider: hier werden Werke der „Outsiderart“ aus verschiedenen Zeiten präsentiert. Im zweiten Kapitel habe ich auf die Geschichte der „Art Brut“ verwiesen. Einer der ersten „entdeckten“ Künstler in einer „Anstalt“ war Adolf Wölfli. Folgerichtig nehmen seine Werke einen zentralen Stellenwert in der Sammlung ein. „Dokumentation und Sammlung“ rückt hier in die Nähe der Theoriebildung und des Anstoßes zu fachwissenschaftlichen Diskussionen- hier im Bereich der etablierten Kunstszene.

Das Centre de Documentation des MAD- Musée dagegen stellt eine Umsetzung der Dokumentation zur Thematik dar. Hier werden nicht Werke selbst präsentiert, sondern eine große Auswahl an Materialien wie Bücher, Zeitschriften, Videomaterial im Themenfeld „Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung“, „Art Brut“ und anderen künstlerischen Ausdrucksformen „außerhalb der Norm“ (vgl.



[www.creahm.be/madmusee.asp](http://www.creahm.be/madmusee.asp)). In diesem Kontext sieht es das MAD- Musée als seine Aufgabe, Publikationen zur Thematik ausfindig zu machen und zur Verfügung zu stellen, aber auch selbst zur Thematik zu publizieren (vgl. ebd.). Das Centre de Documentation kann damit als eine Art von Archiv angesehen werden, das es Interessierten möglich macht, sich umfassend zu informieren.

Diese Formen der Dokumentation / Sammlung von Werken einerseits und Materialien andererseits können auf Projektebene in Ansätzen geleistet werden, wie das Beispiel Schlumper im Kapitel drei gezeigt hat: Die Schlumper sammeln von jedem Schlumper einige Werke, die unverkäuflich sind und zusammen die Schlumpersammlung bilden. Da im Schlumpercafé sämtliche Publikationen über die Schlumper und ihre Kunst ausliegen und während der Cafézeit gelesen werden können, kann man hier von einem „Centre de Documentation“ auf Projektebene sprechen. Einen umfassenderen Einblick und eine Dokumentation von Werken und Materialien kann jedoch erst in einer projektübergreifenden Struktur wie dem MAD- Musée geleistet werden. In Deutschland ist mir eine solche Institution bisher jedoch unbekannt.

„Dokumentation“ kann zudem in der Weise geschehen, dass Projekte erfasst werden, in denen es um die Kunst geistig behinderter Menschen geht. Hier steht die Funktion der Dokumentation nahe in Verbindung mit der der Information, da es sich in erster Linie um aktuell existierende Projekte handelt. Ein solches Dokumentieren geschieht v.a. durch das Anlegen von Datenbanken über Projekte unter einem bestimmten Aspekt. Ein aktuelles Beispiel ist das Projekt „Show up“, ein von Eucree ins Leben gerufene Projekt, bei dem es um Möglichkeiten zur künstlerische Aus- und Fortbildung von geistig behinderten Menschen geht. In Kürze soll in diesem Kontext eine Internet-Plattform entstehen, auf der die Daten von Institutionen und Gruppen, die ein künstlerisches Angebot für Menschen mit geistiger Beeinträchtigung anbieten, bundesweit erfasst werden sollen (vgl. [www.eucree.de/termine.htm](http://www.eucree.de/termine.htm)). Auch hier wird die Nähe der Funktion Dokumentation zur Theoriebildung deutlich, da solche Datenbanken wiederum die Basis für eine wissenschaftliche Beschäftigung und eine Erforschung des Gegenstandsbereiches darstellen können.

Durch projektübergreifende Formen des In-die-Öffentlichkeit-Tretens werden also nicht nur die Funktionen, die durch die Arbeit auf Projektebene umgesetzt werden können,

erweitert, sondern durch diese Arbeitsweisen können zusätzliche Funktionen übernommen werden, die auf Projektebene nicht möglich wären. Es entstehen dadurch wie dargestellt neue Methoden und Möglichkeiten, in Beziehung zur Öffentlichkeit zu treten. Bezeichnend dabei ist, dass „die Öffentlichkeit“ hierbei häufig auf einer neuen Ebene angesprochen wird: Öffentlichkeit soll nicht mehr nur für ein Einzelprojekt interessiert, aufmerksam gemacht oder zum Besuch einer Veranstaltung motiviert werden. Vielmehr geht es um Öffentlichkeit, die sich auf einer Metaebene mit der Kunst geistig behinderter Menschen auseinandersetzt: es geht um das Bilden von Fachdiskursen, Theorien, um ein Reflektieren von Themen und Arbeitsweisen in der Öffentlichkeit und mit der Öffentlichkeit. Dieses Diskutieren und Reflektieren wird geradezu erst in und durch die Formen des In-die-Öffentlichkeit-Tretens möglich.

Wie dargestellt, kann dieses nicht auf Projektebene geleistet werden, da es hierbei verstärkt um gegenseitigen Austausch, das Zusammentragen verschiedener Erfahrungen und das Erfassen und Darstellen der Vielfältigkeit der Thematik – in ihren Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten- geht.

Um dies zu ermöglichen- und um aus den Erkenntnissen wiederum Konsequenzen für die konkrete Arbeit ableiten und auch umsetzen zu können- braucht es Strukturen, wie ich sie dargestellt habe.

Anmerken möchte ich an dieser Stelle außerdem, dass mit projektübergreifenden Formen von Öffentlichkeitsarbeit nicht nur Öffentlichkeit auf ganz unterschiedlichen Ebenen angesprochen werden kann (MitarbeiterInnen des Euward nennen als Zielgruppen *„die breite Öffentlichkeit, Menschen mit Behinderung, Künstler mit geistiger Behinderung, Kunstinteresseierte, Kulturschaffende, Galeristen, Entscheidungsträger im Kunstbereich“* (HPCA, 2006, S. 4)), sondern dass von dieser Form der Öffentlichkeitsarbeit auch auf unterschiedlichen Ebenen profitiert wird:

Für den oder die KünstlerIn bringt die Teilnahme am Euward z.B. eine Teilhabe am öffentlichen, kulturellen Leben, eine Bestätigung des Selbstbildes „KünstlerIn“, eine Verbesserung der Bedingungen seines oder ihres künstlerischen Schaffens, Marktpräsenz und wirtschaftlichen Erfolg. Kommt der Künstler oder die Künstlerin aus einer Kunstwerkstatt einer Einrichtung für Menschen mit Behinderung, so erhält diese Kunstwerkstatt vermutlich eine positive Resonanz auf ihre Arbeit, die Einrichtung kommt möglicherweise in positiver Weise in die Öffentlichkeit. Für das HPCA, das den

Preis ausschreibt bringt die Öffentlichkeit eine „positive Wahrnehmung durch sozio-kulturelle Kompetenz, Engagement und dessen Professionalität“ (ebd. S. 4), aber auch die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung im allgemeinen erfährt zunehmende Wahrnehmung in der Öffentlichkeit (vgl. HPCA, 2006, S. 4). Natürlich hängen alle beschriebenen Formen und ihre Ausgestaltung elementar damit zusammen, wer ein Interesse an Öffentlichkeit hat. In meiner Analyse konnte ich diesen Aspekt nur unzureichend berücksichtigen, bei der Öffentlichkeitsarbeit sollte jedoch immer wieder überprüft werden, mit welcher Intention an die Öffentlichkeit getreten wird (Möchte ich einen einzelnen Künstler oder eine einzelne Künstlerin fördern? Will ich meine Kunstwerkstatt in die Öffentlichkeit bringen? Habe ich das Anliegen, die Kunst von Menschen mit Behinderung im allgemeinen auf abstrakter Ebene zu thematisieren? etc.) und dann geeignete Formen bzw. eine angemessene und sinnvolle Ausgestaltung der Form gesucht werden.

#### **7.4 Zusammenfassung**

In diesem Kapitel sollte es darum gehen, Möglichkeiten einer projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung darzustellen und zu analysieren. Ausgangspunkt waren dabei die Fragen: Was leisten solche projektübergreifenden Formen von Öffentlichkeitsarbeit? Und: Inwiefern unterstützen, ergänzen, erweitern oder modifizieren sie Formen und Methoden der Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene und an welchen Stellen ermöglicht die Arbeit im Netzwerk sogar neue Formen und Methoden von Öffentlichkeitsarbeit?

In den einleitenden grundsätzlichen Überlegungen wurde deutlich, dass eine solche Arbeitsweise für ein Kunstprojekt zahlreiche Vorteile bietet. Auch im „regulären“ Kunstbetrieb gibt es Vernetzungen, Zusammenschlüsse und übergreifende Strukturen. Da es für Projekte mit behinderten KünstlerInnen jedoch schwierig ist, an solchen Strukturen zu partizipieren und sich in ihnen zu behaupten, kann ein Zusammenschluss von diesen Projekten eine Möglichkeit sein, die Öffentlichkeitsarbeit des einzelnen Projektes zu erweitern. Die Zusammenarbeit als eine „Behindertenkunstszene“ birgt dabei die Gefahr des Aufbaus einer Parallelszene für die Kunst von Menschen mit Behinderung neben einer „normalen“ Kunstszene und sollte dabei als

Übergangsstruktur verstanden werden, die quasi die Eigenauflösung durch Inklusion in die regulären Strukturen anstrebt.

Mit Hilfe des Bildes eines Mosaiks habe ich dann versucht, eine Bestandsaufnahme zu leisten, die deutlich machen sollte, welche projektübergreifenden Strukturen bestehen. Dabei ließen sich drei „Prototypen“ herausarbeiten: Der Typ Museum/ Galerie, der Typ Kunstpreis und der Typ Netzworkebildung. Während bei den ersten beiden im Vordergrund steht, Werke in der Öffentlichkeit zu präsentieren, steht bei letzterem ein Erfahrungsaustausch zwischen und die Koordination von Projekten untereinander im Zentrum. Anhand jeweils verschiedener Beispiele zu jedem Prototyp wurde gezeigt, dass es ein breites Spektrum an projektübergreifenden Arbeitsweisen gibt, mit unterschiedlichen Motivationen, Zielsetzungen und Beziehungen zur Öffentlichkeit auf unterschiedlichen Ebenen.

Anhand der Darstellungen konnte verdeutlicht werden, dass diese Arbeitsweisen eine Bereicherung für „Kunst von Menschen mit Behinderung“ im Vergleich zur Öffentlichkeitsarbeit ausschließlich auf Projektebene mit sich bringen. Um diese „Bereicherung“ zu konkretisieren, habe ich dargestellt, wie diese Arbeitsweisen die Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit, die ich in Kapitel sechs in Anlehnung an Oeckl definiert habe, erweitern und ergänzen. Als zentral hat sich herausgestellt, dass besonders mit Großereignissen wie Festivals, Kunstpreisen oder Großausstellungen eine größere Öffentlichkeit erreicht werden kann, Medien potentiell mehr interessierbar sind und die Veranstaltungen „präsender“ und „sichtbarer“ im öffentlichen Geschehen sein können als es bei kleineren Veranstaltungen einzelner Projekte möglich ist. Dies bringt neue Potentiale für die Funktionen „Aufmerksamkeit erregen“, „Information“ oder auch „Präsentation“ mit sich, die sowohl für die Öffentlichkeitsarbeit beteiligter Einzelprojekte, als auch auf abstrakterer Ebene für die Thematik „Kunst und Behinderung“ und ihre Verankerung im öffentlichen Bewusstsein fruchtbar sein können.

Aus der Bestandsaufnahme wurde aber auch noch deutlich, dass sich durch bestimmte Arbeitsweisen Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit übernehmen lassen, die auf Projektebene nicht möglich wären. Es kristallisierten sich als zentrale neue Funktionen heraus:

- Inszenierung eines Metadiskurses über die Kunst von Menschen mit Behinderung
- Theoriebildung und Diskurs in den Fachöffentlichkeiten (Kunst und Pädagogik)
- Reflexion der Öffentlichkeitsarbeit
- Sammlung und Dokumentation

Anhand der Bezugnahme der in der Bestandsaufnahme angesprochenen Projekte konnte gezeigt werden, durch welche Methoden und Arbeitsformen sich diese Funktionen umsetzen lassen.

Als Fazit aus diesem Kapitel lässt sich daher- so bin ich der Meinung – folgendes ziehen: Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene und Öffentlichkeitsarbeit in projektübergreifenden Strukturen übernehmen Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit in unterschiedlicher Ausformung und mit anderen Akzentsetzungen. Es gibt Funktionen, die vorwiegend auf Projektebene umgesetzt werden können, andererseits werden andere Funktionen erst in der Zusammenarbeit mehrerer Projekte möglich.

Tendenziell lässt sich formulieren, dass Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene häufig sehr konkrete Ziele verfolgt, z.B. die Einladung der Öffentlichkeit zu einer bestimmten Veranstaltung oder den Verkauf von Werken bei Ausstellungen. Hier ist zu bedenken, dass Öffentlichkeitsarbeit auf dieser Ebenen häufig elementar mit dem finanziellen Überleben des Projektes gekoppelt ist.

Projektübergreifende Öffentlichkeit kann die Öffentlichkeitsarbeit von Einzelprojekten partiell unterstützen, kann jedoch auch den Gegenstandsbereich „Kunst und Behinderung“ in die Öffentlichkeit bringen, zu Diskussionen in der breiten und fachspezifischen Öffentlichkeit anregen, zum Reflektieren von Arbeitsweisen, Präsentationsformen und Öffentlichkeitsarbeit anregen. Sie leistet damit praktisch den Blick *auf* diese Kunst. Damit legt sie den Grundstein für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kunst von Menschen mit Behinderung in der Öffentlichkeit.

Anmerken möchte ich hierbei, dass die Möglichkeit zur projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit und die dafür notwendigen Strukturen finanzieller Absicherung bedürfen. Hier scheint jedoch ein elementares Problem zu liegen: Jutta Schubert von Eucree (2006, S. 4) betont die Notwendigkeit einer soliden finanziellen Basis, die für Eucree bisher noch nicht gegeben ist: Eucree hält sich bisher ausschließlich mit Projekten über Wasser. Für Schubert (ebd.) hat das Netzwerk damit noch keine richtige Basis und Hilfe und Unterstützung kann z.T. nur unzureichend geleistet werden. Auch

die InitiatorInnen des Euwards würden sich die Ermöglichung einer besseren Finanzierung für solche Projekte aus Kulturmitteln wünschen (vgl. HPCA, 2006, S. 7). Da ich der Meinung bin, dass oben beschriebene projektübergreifende Arbeitsweisen in wichtiger Weise eine Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene unterstützen und erweitern, halte ich die finanzielle Absicherung der Arbeitsweisen für notwendig und sehe hier noch Handlungsbedarf auf politischer Ebene.

## **8. Übersicht in tabellarischer Form**

In diesem Kapitel soll in tabellarischer Form eine abschließende Zusammenschau entstehen, aus der hervorgeht, für welche Ziele und Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit welche Mittel sinnvoll erscheinen, und ob diese auf Projektebene liegen oder durch Formen projektübergreifender Arbeit einzulösen sind. Es sollen unter diesem Fokus die bisherigen Ergebnisse zusammengestellt werden.

Ich habe in den vorhergehenden Kapiteln bereits darauf verwiesen, dass für eine erfolgreiche Öffentlichkeitsarbeit verschiedenen Faktoren zusammen kommen. In Kapitel 4.2 habe ich deutlich gemacht, dass auch informelle Netze und Kontakte eine entscheidende Rolle spielen und dass der Planbarkeit von Effekten Grenzen gesetzt sind. Daher soll der folgende Katalog verstanden werden als Überblick und Anregung, wie Öffentlichkeitsarbeit möglich ist, wo Potentiale und Grenzen liegen. Dabei ist die Basis dieses Überblicks die Erfahrung unterschiedlicher Projekte.

Die Tabelle darf nicht verstanden werden als „Rezept“, anhand dessen einzelne Funktionen „abgehakt“ werden können und damit ein sicherer Erfolg garantiert wäre. Eine solche Sicht würde zu kurz greifen und die wesentlich komplexeren Zusammenhänge verwischen.



## Tabellarischer Überblick: Medien und Methoden in Abhängigkeit von Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit

Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit ↓	Ebene <sup>9</sup>	Geeignete Medien und Methoden	Ansprechbare Öffentlichkeit	Methode/ Medium ist geeignet für...	Vorteile	Grenzen
<div>AUFMERKSAMKEIT</div> <div>ERREGEN</div>	P.E./ P.Ü.E.	<b>Eigene Medien:</b> Flugblätter, Prospekte, Handzettel, Plakate	- unmittelbar anzuwerbende Ö.  -Geldgeber -Politiker -Pressevertreter	Kurze Selbstdarstellung eines Projektes, Hinweis auf Veranstaltungen	Produktion in großer Stückzahl möglich, potentiell viele Menschen erreichbar. Materialien können auch mit persönlichem Anschreiben an Geldgeber, Politiker, Pressevertreter geschickt werden	Unklar, viele Menschen die Materialien tatsächlich zur Kenntnis nehmen
	P.E.	<b>Veranstaltungen // Aktionen:</b> - regelmäßige Veranstaltungen (Bsp. Schlumpercafé) etc.	- unmittelbar anzuwerbende Ö.	Erstes Interesse am Projekt kann geweckt werden	Menschen, die bisher noch gar nichts über das Projekt wussten, können interessiert werden. Direkter Kontakt, persönliche Gespräche möglich, dadurch ein	Nur begrenzte Anzahl von Menschen erreichbar, relativ aufwendige Methode



					intensiver Eindruck	
	P.E.	- unkonventionelle, einmalige Aktionen	-unmittelbare Ö. -Presse	Sich als Projekt ins „öffentliche Gedächtnis“ bringen	Veranstaltung kann sehr effektiv sein: hinterlässt einen nachhaltigen Eindruck bei den BesucherInnen und kann selbst zum Multiplikator werden (Interesse von Presse etc.)	Relativ aufwendig, bedarf viel Vorbereitung, muss selbst wieder beworben werden
	P.Ü.E.	- einmalige oder regelmäßige Großevents, z.B. <ul style="list-style-type: none"> <li>• Festivals</li> <li>• Ausschreibung von Kunstpreisen</li> <li>• Symposien</li> </ul>	unmittelbar anzuwerbende Ö., Presse, PolitikerInnen (wer konkret angesprochen wird ist dabei aber stark abhängig von der konkreten Ausgestaltung der Veranstaltung)	Plattform für Einzelprojekte, um sich in einem größeren Kontext dar- und vorzustellen und Thema „Kunst und Behinderung“ allgemein kann in die Öffentlichkeit gebracht werden	Weiterreichende Öffentlichkeit kann erreicht werden als durch Aktion eines Einzelprojektes  Großevents sind meist „spektakulär“, einprägsam und damit sehr medienwirksam  Häufig internationale Ausrichtung => Medieninteresse und Öffentlichkeit wird in verschiedenen Ländern erreicht	von einem Einzelprojekt nicht leistbar (hoher finanzieller, personeller und organisatorischer Aufwand)

		- Rahmenprogramm zu Großevents	- s.o.-	Öffentlichkeit kann erreicht werden und Presseinteresse kann gewonnen werden	durch mehrere Aktionen um ein Großevent herum kann die Großveranstaltung kontinuierlicher in der Presse präsent sein	
MOTIVATION	P.E./ P.Ü.E.	Eigene Medien  - Handzettel, Broschüren, etc. mit auffälligen Designs	unmittelbar anzuwerbende Ö.  Geldgeber	Öffentlichkeit zum Besuch einer Veranstaltung etc. motivieren  Bereitschaft zur Unterstützung des Projektes wecken	Mittel und ihre Möglichkeiten sind hier elementar davon abhängig, wer wofür motiviert werden soll => keine weiteren allgemeingültigen Aussagen möglich	
INFORMATION	P.E. / P.Ü.E.	Eigene Medien (allgemein)	Prinzipiell alle Ebenen ansprechbar	- Information über ein Einzelprojekt (z.B. Schlumper) - Information über konkrete Aktionen und Veranstaltungen (z.B. eine Ausstellung) - Information über theoretische und allgemeine Aspekte der Thematik „Kunst und Behinderung“	Auf Zielgruppe speziell abstimmbare, Betonung einzelner Aspekte einer Thematik möglich. Potentiell viele Menschen ansprechbar	

	P.E./ P.Ü.E.	-Flugblätter, Infozettel	v.a. unmittelbar anzuwerbende Ö.	Knapp das Wichtigste darstellbar und Verweis auf andere Informationsquellen möglich	- s.o.-	Es ist unklar, wie viele der Infozettel etc. tatsächlich zur Kenntnis genommen werden
	P.E./ P.Ü.E.	-Veranstaltungsplakate	prinzipiell an alle, v.a. an unmittelbar anzuwerbende Ö.	Knapper Hinweis auf eine Veranstaltung, Erinnerung an die Veranstaltung	Können weiträumig aufgehängt werden, können an „neutralen“ oder gezielt ausgewählten Orten platziert werden	Nur knappes Informieren über das Wesentlichste möglich
	P.E./ P.Ü.E.	-Kataloge zu Ausstellungen Projektdokumentationen, Bücher etc. (Publikation kann sich dabei auf ein Einzelprojekt oder auf allgemeinere Themen beziehen)	Interessierte, Fachöffentlichkeit	Informationen über einzelne KünstlerInnen, Arbeitsweisen von Projekten, Hintergründe, aber auch der Stand von Fachdiskussionen werden vermittelbar	umfassendere und tiefergehende Information möglich	Für Hrsg. Kostspielig und aufwendig; erreicht nur wenig Menschen: diejenigen, die sich die Publikation kaufen (können)
	P.E.	-Zeitschriften von einem Einzelprojekt herausgegeben	UnterstützerInnen, Geldgeber, Interessierte	regelmäßiges Informieren über Aktuelles im Projekt (relevante Einzelthemen, konkrete Veranstaltungen)	tiefergehendere Information als auf Handzetteln, aktueller als Einzelpublikationen; geringerer Kostenaufwand für den Leser / die Leserin als der Erwerb einer Publikation als Buch	aufwendiger als Handzettel, mit höheren Kosten verbunden

	P.Ü.E.	Zeitschrift, die von Netzwerk herausgegeben wird (Bsp. Krumme Hunde Post)		aktuelle Informationen über Veranstaltungen und Arbeitsweisen verschiedener Projekte und allgemeine Themen	regelmäßige und ausführliche Information, Vielfalt der Projektaktivitäten wird deutlich	
	P.E./ P.Ü.E.	- Internet	Potentiell alle, v.a. aber Menschen mit Vorinteresse	Grundsätzliche Informationen und aktuelle Termine	Potentiell sehr große Reichweite des Mediums; umfassende Informierung möglich; Homepage kann mehrsprachig gestaltet werden, dadurch große Reichweite; schnelle Aktualisierbarkeit, geringer Kostenaufwand für den/ die NutzerIn	Um auf eine Homepage aufmerksam zu werden, muss schon ein Grundinteresse an der Thematik oder der Domainname bekannt sein; nicht alle Leute nutzen das Internet
		Presse- und Medienarbeit		Die Funktion der Information wird schwerpunktmäßig durch verschiedenen eigene Medien realisiert. Sie haben den Vorteil, dass sie vom Sender selbst gestaltet und bewusst auf die Zielgruppe abgestimmt werden können		
	P.E./ P.Ü.E.	- Pressemitteilung und Pressemeldung	Menschen in der Region, Fachöffentlichkeit	- Ankündigen von Veranstaltungen	größere Reichweite der Informationsverbreitung als es nur durch eigene	- nicht immer lässt sich Presse interessieren. - die Chance, die

	P.E. / P.Ü.E.	----- - Pressekonferenz	----- abhängig vom Sender und beteiligten JournalistInnen	----- - bei größeren Veranstaltungen	Medien erreichbar wäre	Presse zu interessieren ist bei Großveranstaltungen am höchsten. Diese sind aufwendig, können v.a. durch projektübergreifende Strukturen durch – geführt werden -Abhängigkeit von JournalistInnen was und wie berichtet wird
		Veranstaltungen // Aktionen: - Vorträge, Podiumsdiskussionen, Führungen zu Ausstellungen etc.	v.a. unmittelbar anzuwerbende Ö., aber auch Fachöffentlichkeit	Informationen zu Einzelaspekten können vermittelt werden	Direkter, dialogischer Kontakt mit der Öffentlichkeit ermöglicht Rückfragen, Diskussion	relativ geringe Anzahl an Menschen auf diese Weise ansprechbar

T R A N S P A R E N T M A C H E N	V E R S T Ä N D L I C H M A C H E N	P.E. / P.Ü.E.	Sämtliche eigene Medien ----- Publizistische Medien	Welche Öffentlichkeit erreicht wird, hängt elementar damit zusammen, in welchen Zeitungen, Rundfunk- oder Fernsehsendern etc. publiziert wird (regionale Öffentlichkeit? Fachöffentlichkeit Kunst/ Pädagogik? etc.)	Eher in ausführlicheren Artikeln, bei Hintergrundreportagen und in der Fachpresse etc. möglich. Sowohl geeignet für konkretes Verständlichmachen der Arbeitsweise eines einzelnen Projektes als auch für die Vermittlung von Verständnis und Einsicht in die Thematik auf allgemeinerer Ebene	Sehr viele Menschen können angesprochen werden Ein aktueller Anlass kann als „Aufhänger“ genommen werden, um Grundsätzliches in die Öffentlichkeit zu bringen	Es ist schwierig, das Interesse von Medien so zu gewinnen, dass eine so ausführliche Berichterstattung möglich ist. Projekt muss aktiv auf Medienvertreter/Innen zugehen (zumindest am Anfang) oder schon einen gewissen Bekanntheitsgrad haben
		P.E.	Veranstaltungen und Aktionen  -Öffnung des Ateliers	Menschen in der Region, Fachinteressierte, PressevertreterInnen	Können gut die Arbeitsweisen und Ziele eines Einzelprojektes vermitteln	BesucherInnen erhalten einen tiefen Einblick in die Arbeitsweisen.	Eher wenig Leute erreichbar, die aber intensiv
		P.E.	----- -Kooperationen mit gemeinsamen Arbeitsphasen	----- --s.o.--	-----	Nachhaltige Erfahrung, eigenes Erleben möglich Verstehen durch eigenes Teilnehmen am Alltag des Projektes möglich. Kooperationspartner werden für eine begrenzte	
		P.E./ P.Ü.E.	- Anbieten von Workshops				

<div> der e i g e n e n A R B E I T </div>	P.E./ P.Ü.E.				Zeit Teil des Projektes	
		- Symposien	-v.a. Fachöffentlichkeit	Transparentmachung auf abstrakterer Ebene, Austausch und Transparentmachung zwischen verschiedenen Projekten möglich	<div> Persönliche Begegnungen und gemeinsame Erfahrungen sind eine tragfähige Basis für Transparentmachung und Verständlichmachen der Arbeitsweisen auf Projektebene. Da Transparentmachung aber auch stark mit dem Selbstverständnis des Projektes zusammenhängt, ist es schwierig, weitere allgemeingültige konkrete Formen zu benennen </div>	

<div>P R A E -</div> <div>S E N T A T I O N</div>		eigene Medien:				
	P.E./ P.Ü.E.	- Katalogteile von Publikationen	Interessierte, Fachöffentlichkeit	Ermöglicht Einblick in das künstlerische Schaffen	Interesse für Originalwerke kann geweckt werden	Kann nicht die Begegnung mit den Originalwerken ersetzen
		-----	-----	-----	-----	
	P.E.	- Online-Galerien  *einzelner Projekte, z.B. Schlumper-Online – Galerie	Prinzipiell alle, d.h. breite Öffentlichkeit, wobei Vorinteresse nötig ist	- Einblick in entstehende Arbeiten einzelner KünstlerInnen eines Projektes	Potentiell) große Reichweite der Präsentation, Möglichkeit dauerhaft oder über einen längeren Zeitraum hinweg Werke zu präsentieren, für die NutzerInnen fast kostenfrei, „Zutritt“ zur Galerie permanent möglich. Interesse für Originalwerke kann geweckt werden.	
	P.Ü.E.	*verschiedener KünstlerInnen aus unterschiedlichen Projekten, z.B. (xpo- online)		- zeigt die Vielfalt und Unterschiedlichkeit künstlerischen Schaffens	Interesse für Originalwerke kann geweckt werden. Kontinuierliche Repräsentation der Kunst in der Öffentlichkeit durch Online-Galerien gegeben	
		Veranstaltungen und Aktionen:		Werke werden im Original sichtbar.		
	P.E.	- Ausstellungen -Produzentengalerien (Bsp.	Ort und Kontext der Ausstellung	Vernissagen und Produzentengalerien	Austausch zwischen KünstlerInnen und	



	P.E.	Galerie der Schlumper) - Großveranstaltungen eines Einzelprojektes (Bsp. Freinacht der Masken/ Blaumeier)	bestimmen mit, welche Öffentlichkeit sich angesprochen fühlt	ermöglichen neben der Präsentation der Werke auch die Projektvorstellung, das Sichtbarwerden der KünstlerInnen etc.	BesucherInnen über die Werke wird bei Vernissagen, Großveranstaltungen und in der Öffnung von Produzentengalerien möglich. Das Projekt selber kann sich vorstellen	
	P.Ü.E.	----- Großveranstaltungen z.B. Euward, Wanderausstellungen, Festivals	-----	-----	-----	
	P.Ü.E.	----- Museen und Galerien (Bsp. Turm, MAD- Musée, Museum Ch. Zander)	-s.o.-	Werke aus unterschiedlichen Ländern und von vielen KünstlerInnen werden präsentiert. Vielfalt wird gezeigt. Ein Überblick über aktuelles und / oder historisches Schaffen / Querschnitt der „Szene“ wird möglich.	große Reichweite, einzelne KünstlerInnen werden präsentiert, aber auch das Thema „Kunst und Behinderung“ auf einer allgemeinen Ebene kommt in die Öffentlichkeit. Für die einzelnen KünstlerInnen wird eine große Resonanz auf ihr Schaffen möglich.	
	P.Ü.E.	----- Großveranstaltungen mit Prämierung	- s.o.-	----- -s.o.-	----- Neue Dimension der „Qualität“ führt für den Einzelkünstler/ die einzelne Künstlerin zu einer Marktsteigerung	

					seiner/ ihrer Werke, Kunst von Menschen mit Behinderung allgemein erfährt einen Imagegewinn	
--	--	--	--	--	---	--

Die Erfüllung der Präsentationsfunktion ist am zentralsten gegeben bei der Präsentation von Werken im Original – in Galerien, bei Ausstellungen oder Großevents-.

V E R M A R K T U N G	P.E./ P.Ü.E.	Veranstaltungen und Aktionen:  - Ausstellungen - Galerien - Festivals	Potentielle Käufer finden sich auf unterschiedlichen Ebenen	Besonders geeignet zum Vermarkten von Originalwerken	- Bei Ausstellungen werden immer wieder andere Bilder gezeigt, die käuflich zu erwerben sind	- Ausstellungen finden i.d. R. nur sporadisch statt
	P.E.	- Produzentengalerie (Bsp. Galerie der Schlumper)			-Galerie ist regelmäßig geöffnet, bietet permanent Gelegenheit zum Verkauf	

<div> <div> N E T Z W E R K - </div> <div> B I L D U N G </div> </div>	P.E./ P.Ü.E.	Alle Mittel, die persönliche Ansprache erlauben, v.a. Veranstaltungen und Aktionen	Auf allen Ebenen wichtig	Persönliche Kontakte können entstehen		
	P.E.	-Öffnung des Projektes	- s.o.-	- s.o.-	Ein Netzwerk kann sich um ein Einzelprojekt herum bilden.	
	P.Ü.E.	- Schaffen von expliziten Netzwerkstrukturen (Bsp. International Network of Art Différencié)	Vernetzung der „internen“ Fachöffentlichkeit	Erfahrungsaustausch zwischen Projekten (evtl. aus verschiedenen Ländern), gegenseitige Beratung, gemeinsame Aktionen in der Öffentlichkeit	Planung und Durchführung von Großevents möglich Vermittlung von KooperationspartnerInnen innerhalb des Netzwerkes wird möglich. Internationale Ausrichtung kann Blick für neue strukturelle und organisatorische Möglichkeiten eröffnen	Ersetzt nicht Netzerkennung auf Projektebene, sondern muss als zusätzliche Möglichkeit zu weiterreichender Vernetzung gesehen werden
	P.Ü.E.	Großveranstaltungen, die regelmäßig stattfinden	Fachöffentlichkeiten, Interessierte, VertreterInnen aus Projekten		Kontakte zwischen Projekten können entstehen, sowie Kontakte zwischen „Behindertenkunstszene“ und „Kunstszene“	
<div> M E T A - </div>		Eigene Medien:				

	P.Ü.E.	<p>- Herausgabe einer Zeitung (Bsp. Krumme Hunde Post)</p> <p>-----</p> <p>-Diskussionsforen im Internet</p>	<p>Richtet sich prinzipiell an alle Interessierten, besonders an die „Szene“ der Menschen, die im Bereich Kunst und Behinderung engagiert sind</p>	<p>Metadiskurs über einzelne Veranstaltungen oder allgemeine Themen wird möglich</p> <p>-----</p> <p>Basis für Diskussion und Austausch in der „Szene“</p>	<p>-----</p> <p>- prinzipiell für jeden zugänglich</p> <p>- hat wirklich dialogischen Charakter</p> <p>-Forum ist jederzeit zugänglich</p> <p>-unmittelbares Fragen/ Antworten/ Diskutieren möglich</p>	<p>-----</p> <p>- Möglichkeit wird bisher wenig genutzt (von Seiten der Öffentlichkeit)</p>
		<p>sonstiges :</p> <p>KritikerInnenkreis (Bsp. Krumme Hunde)</p>	<p>Prinzipiell alle Interessierten</p>	<p>Diskurs über einzelne Veranstaltungen und Produktionen wird möglich. Kritik kann geübt werden.</p>	<p>- für alle offen, auch und besonders für Menschen mit Behinderung</p>	<p>- bisher nur im Bereich Theater erprobt</p>

<div>THEORIEBILDUNG</div> <div>FACHDISKURS</div>		Veranstaltungen / Aktionen				
	P.Ü.E.	Fachtagungen und Symposien	v.a. Fachöffentlichkeit aus den Bereich Kunst und Pädagogik/ Behindertenhilfe	Verknüpfung von theoretischem Input und Erfahrungsaustausch (auch international)	Diskussionen in der (internationalen) Fachöffentlichkeit können in Gang gesetzt werden, um die eigene Arbeit zu reflektieren, und ggf. Konsequenzen ziehen zu können Kann zur Grundlage für Theoriebildung werden. Verbindung zwischen den Fachöffentlichkeiten Kunst und Pädagogik können entstehen	Hoher finanzieller, personeller, organisatorischer Aufwand
	P.Ü.E.	----- Großevents (Bsp.Euward)	----- prinzipiell alle, v.a. auch Kunstöffentlichkeit	-----	----- Kunst von Menschen mit Behinderung wird durch eine Jury beurteilt => Betrachtung aus einer fachkundigen, aber zugleich distanzierten Perspektive wird möglich  Reflektionen innerhalb der „Szene“ wird möglich => Anknüpfungspunkt	

					für Veränderungen / Verbesserungen	
<div> R E F L E X I O N  der Ö.A. </div>	P.Ü.E.	Veranstaltungen / Aktionen:  Bei Workshops, Symposien, aber auch im Rahmen einer Netzwerkstruktur (wie beim International Network of Art Différencié), innerhalb von Ausbildungen	Richtet sich v.a. an die Fachöffentlichkeit (Kunst/ Pädagogik) und an Menschen, die praktisch in diesen Bereichen tätig sind.	Theoretischer Input und praktischer Erfahrungsaustausch	Gezieltes Reflektieren von und Austausch über das Agieren in der Öffentlichkeit als Ausgangspunkt für Verbesserungen der eigenen Öffentlichkeitsarbeit	Bisher eher vernachlässigt!

S A M M L U N G	D O K U M E N T A T I O N	P.E.	- Private oder öffentliche Sammlungen	Fachöffentlichkeiten, Interessierte aus dem praktischen und theoretischen Bereich, breite Öffentlichkeit	Dokumentation des Kunstschaffens / der Werke Bewahren der Werke	- Erfassen des Querschnitts des Kunstschaffens und seiner Entwicklungen	
		P.Ü.E.	- Museen - Onlinegalerien ----- -Dokumentationszentrum mit Recherchearbeit / Archiv ----- - Datenbanken		Dokumentation der Entwicklung des Gegenstandsbereiches „Kunst und Behinderung“ ----- Dokumentation existierender Projekte	----- Basis für theoretischen Zugang zur Thematik ----- Für Menschen aus der Praxis und aus der Theorie eine Möglichkeit, Projekte aufzufinden	



## 9. Schlussbetrachtung

In den vorigen acht Kapiteln sollte es um Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung gehen- um eine Analyse von Formen, Methoden und Strukturen.

Ich möchte an dieser Stelle die zentralen Ergebnisse kurz zusammenfassend aufgreifen: In den Begriffsklärungen des ersten Kapitels wurde deutlich, dass sich der Themenbereich „Öffentlichkeitsarbeit in Kunstprojekten mit Menschen mit Behinderung“ in einem Schnittfeld dreier Wissenschaften bewegt: die Behindertenhilfe fragt danach, wie eigentlich „Behinderung“ oder „geistige Behinderung“ zu verstehen sei. Die Kunst sucht nach Kriterien, was denn „Kunst“ sei und was nicht. Die Frage nach Öffentlichkeit und Öffentlichkeitsarbeit schließlich wird von Disziplinen wie Management oder Kommunikationswissenschaften aufgeworfen. Es wurde deutlich, wie schwierig schon die eindeutige Definition der Einzelbegriffe ist, dies potenziert sich, wenn es um die Festlegung von Bedeutungen für eine Kombination der Begriffe geht und wirft zudem weitere Fragen auf: Was ist „Kunst geistigbehinderter Menschen“? Bedeutet hier „Kunst“ dasselbe wie „Kunst von nichtbehinderten Menschen“? Dass es bei der Festlegung der Bedeutungen für die verschiedenen Begriffe nicht nur um „Wortspielereien“ geht, sondern dass solche Definitionen Auswirkungen haben, zeigt sich auch in der geschichtlichen Entwicklung von Kunst psychisch kranker und geistigbehinderter Menschen in der Öffentlichkeit: Eine neue Sicht auf „Verrücktheit“ und „Wahn“ führte im 20. Jahrhundert zu einem neuen Kunstverständnis – zu einer anderen Definition von Kunst. Erst diese Neudefinitionen machten eine Beschäftigung mit der Kunst „verrückter“, psychisch kranker Menschen möglich. Die Macht der Begrifflichkeiten wird aber in der Geschichte immer wieder deutlich: So scheute sich etwa Hans Prinzhorn davor, den Begriff der Kunst auf die Arbeiten psychisch kranker Menschen anzuwenden und entschied sich für den neutralen Begriff der Bildnerei.

Die Beschäftigung mit der Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung setzte erst wesentlich später ein, nämlich in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts. Veränderungen in der Behindertenhilfe in Richtung einer mehr auf individuelle Fähigkeiten und Stärken des Einzelnen bezogene Sichtweise und das Prinzip der „Normalisierung“ ließen eine

neue Sicht auf den Menschen mit Behinderung zu, die auch Raum gab für künstlerisches und kreatives Tun. Bis heute gab es einen enormen Anstieg an öffentlichen Präsentationen von Kunst geistig behinderter Menschen. Heute schreiben sich Kunst – und Kreativitätsprojekte für Menschen mit Behinderung zunehmend sehr selbstbewusst den Begriff der „Kunst“ zu. Interessanterweise tut sich heute aber wieder die Frage nach den Begrifflichkeiten auf - dieses Mal unter anderer Perspektive: Verdient wirklich alles die Bezeichnung Kunst, was heute unter diesem Begriff in der Öffentlichkeit gezeigt wird, oder wird zu vieles unter diesem Begriff angeboten, was diesem nicht standhält? Verliert der Begriff der Kunst auf diese Weise seine Bedeutung? Der Kampf um die Begrifflichkeiten und die Rechtfertigungen eines Anspruchs auf das Prädikat „Kunst“ ziehen sich also bis heute durch. Der Kampf um die Begrifflichkeiten war in der Geschichte verbunden mit dem Kampf um Anerkennung der künstlerischen Leistungen von Menschen mit Behinderung oder psychischer Erkrankung – und ist es letztlich bis heute geblieben.

Mit dem Kapitel drei beginnt die Betrachtung der Situation von „Kunst geistig behinderter Menschen in der Öffentlichkeit“ heute. Ausgangspunkt für das Verständnis der heutigen Situationen bildete die Beschäftigung mit dem Kunstprojekt „die Schlumper“, einem künstlerischen Arbeitsprojekt für Menschen mit geistiger Behinderung in Hamburg. Die Projektbeschreibung im dritten Kapitel sollte einen Einblick in die vielfältigen Aktivitäten des Projektes geben und auch Hintergründe – wie Finanzierung und Organisationsform- kurz beleuchten. In der Beschreibung wurde deutlich, dass die Schlumper sehr stark mit ihrer Arbeit an die Öffentlichkeit gehen und dass die Beziehungen zur Öffentlichkeit vielfältig und umfassend sind. Diese Beziehungen zu systematisieren und im Kontext einer theoretisch fundierten Öffentlichkeitsarbeit zu betrachten, sollte Ziel der folgenden Kapitel sein.

In Anlehnung an das Projekt fand in Kapitel vier zunächst eine Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Fragen im Themenbereich Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von Menschen mit Behinderung statt. Deutlich wurde zunächst, dass ein In-die-Öffentlichkeit-Treten für ein Kunstprojekt aus verschiedenen Gründen sinnvoll und wichtig ist und nicht zuletzt in der Sache der Kunst selbst begründet liegt - wenn man davon ausgeht, dass Kunst den Anspruch erhebt, „sich mitzuteilen“.

. Soweit unterscheidet sich Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung nicht von anderer Kunst. Besonderheiten ergeben sich für diese Kunst jedoch in der speziellen Beziehung zur „Kunst-Öffentlichkeit“ und Schwierigkeiten beim Zutritt zur etablierten Kunstszene. Diese grundlegenden Überlegungen verweisen auf die Notwendigkeit gezielter Überlegungen für eine Öffentlichkeitsarbeit im Kunstbereich mit Menschen mit Behinderung. Dass „Öffentlichkeitsarbeit“ dabei nicht heißt, um jeden Preis eine möglichst große Öffentlichkeit mit möglichst vielfältigen Mitteln zu erreichen, sondern dass die kulturellen und künstlerischen Inhalte, für die jedes Projekt, jeder Künstler/ jede Künstlerin, im Prinzip auch jedes künstlerische Werk steht, Vorrang haben müssen vor marktwirtschaftlichen Interessen des Projektes verdeutlichen Ausführungen am Ende des Kapitels. Diese kulturellen Inhalte müssen bei der Ausgestaltung von Formen und Methoden von Öffentlichkeitsarbeit stets mitbedacht werden.

In Kapitel fünf und sechs wurde dann der Versuch unternommen, eine Systematik für Öffentlichkeitsarbeit in Kunstprojekten aufzustellen- und zwar unter Bezugnahme auf die Schlumper. Im fünften Kapitel soll es zunächst um grundlegende Fragestellungen bei Öffentlichkeitsarbeit gehen: Wer in der Öffentlichkeit wird angesprochen und warum? Und wie kann dies geschehen. Dabei wurde deutlich, dass sich Begrifflichkeiten aus der Kommunikationswissenschaft und der Öffentlichkeitsarbeit – wenn auch nicht in jeder Hinsicht und in vollem Umfang- auch auf Kunstprojekte mit Menschen mit Behinderung übertragen lassen. Die Systematisierung der Öffentlichkeitsarbeit der Schlumper anhand theoretischer Modelle aus der Öffentlichkeitsarbeit brachte folgende Erkenntnisse: Die Öffentlichkeit fächert sich auf in verschiedene Teilöffentlichkeiten. Auf verschiedenen Ebenen gibt es Teilöffentlichkeiten, die für ein Projekt wie die Schlumper relevant sind. Teilöffentlichkeiten werden mit unterschiedlicher Zielsetzung angesprochen. Dabei gibt es unterschiedliche Wege und Mittel, um einen Kontakt zu den jeweiligen Teilöffentlichkeiten herzustellen. Verschiedene Kommunikationsmittel eignen sich in unterschiedlicher Weise dazu, verschiedene Aufgaben von Öffentlichkeitsarbeit zu übernehmen und unterschiedliche Personengruppen anzusprechen.

In Kapitel fünf wurde dann anhand von Literatur aus der Öffentlichkeitsarbeit eine Aufstellung von Aufgaben – oder auch Funktionen - von Öffentlichkeitsarbeit erarbeitet. Verschiedene Kommunikationsmittel wurden jeweils unter der Perspektive

untersucht, inwieweit sie sich für die beschriebenen Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit einsetzen lassen und wo Stärken und Grenzen der Mittel liegen. Dies wurde exemplarisch an Kommunikationsmitteln erarbeitet, die bei den Schlumpfern Beziehungen zur Öffentlichkeit herstellen. Kapitel fünf stellt damit eine Analyse verschiedener Kommunikationsmittel in formaler Hinsicht dar. Deutlich wurde, dass die Schlumper sehr viele verschiedene Techniken der Öffentlichkeitsarbeit anwenden und damit potentiell und real eine große Öffentlichkeit auf verschiedenen Ebenen erreichen können.

Die Kapitel drei bis sechs befassten sich mit Formen und Methoden von Öffentlichkeitsarbeit, durch die ein Kunstprojekt- deutlich gemacht habe ich dies am konkreten Beispiel- die Möglichkeit bekommt, an die Öffentlichkeit zu treten. Dabei war in der Regel das Projekt der „Sender“ von Mitteilungen den „Empfänger“ Öffentlichkeit (auf verschiedenen Ebenen). In Kapitel sieben habe ich dann diese „Projektebene“ verlassen und mich mit Möglichkeiten zur Gestaltung einer Öffentlichkeitsarbeit auseinandergesetzt, in der nicht mehr ein einzelnes Projekt zum Sender wird, sondern sich hinter diesem Sender mehrere Projekte oder eine Struktur, in der mehrere Projekte oder Einzelpersonen verborgen sind, darstellt. Für eine solche Arbeitsweise habe ich den Begriff der „projektübergreifenden Öffentlichkeitsarbeit“ benutzt. In einem ersten Abschnitt wurden Gründe erörtert, warum eine solche Arbeitsweise Sinn macht- im Kunstbereich allgemein, aber im speziellen auch im Bereich Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung. Es wurde deutlich, dass die Zusammenarbeit und Vernetzung von Projekten einen Versuch darstellt, die Kunst von Menschen mit Behinderung vermehrt in die Öffentlichkeit zu bringen. Deutlich wurde anschließend, dass es bereits heute zahlreiche Ansatzpunkte einer solchen Arbeitsweise gibt, wobei teilweise eher die Präsentation von Werken im Vordergrund steht und es teilweise mehr um die Koordination gemeinsamer Aktionen von Projekten oder einen Erfahrungsaustausch geht. Den verschiedenen Arbeitsformen gemeinsam ist, dass durch sie versucht wird, Werke, Projekte, Aktionen oder Veranstaltungen in der Öffentlichkeit vorzubereiten, zu koordinieren oder durchzuführen. Sie tragen in zweierlei Hinsicht zu einer Bereicherung einer Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene bei: Zum einen können sie diese Öffentlichkeitsarbeit und ihre Funktionen ergänzen, z.B. die Funktion der Präsentation auf Projektebene kann durch ein gemeinsames Initiieren eines Festivals, an

dem mehrere Projekte teilnehmen bereichert werden, da eine solche Großveranstaltung eine neue Dimension von Präsentation (mehr Publikum, internationale KünstlerInnen etc.) ermöglicht. Zum anderen hat sich aber herausgestellt, dass sich in der projektübergreifenden Arbeit neue Funktionen für die Öffentlichkeitsarbeit ergeben, die erst in diesem neuen Kontext relevant werden. Diese Funktionen wurden bereits ausführlich dargestellt. Zusammenfassend lässt sich jedoch festhalten, dass erst in projektübergreifenden Arbeitsweisen Möglichkeiten geschaffen werden, durch die eine sinnvolle Auseinandersetzung mit der Kunst von Menschen mit Behinderung geschaffen, sowie die Diskussion und Reflexion über diese in der breiten und fachbezogenen Öffentlichkeit ermöglicht wird. Damit trägt diese Form von Öffentlichkeitsarbeit elementar zur Herausbildung von Metadiskursen und der Entwicklung einer Theorie im Feld „Kunst und Behinderung“ bei.

In Kapitel acht wurden dann in einer tabellarischen Übersicht die zentralen Ergebnisse den Kapiteln fünf bis sieben zusammenfasst und darstellt, für welche Ziele und Funktionen von Öffentlichkeitsarbeit welche Mittel sinnvoll erscheinen und ob diese eher auf Projektebene oder durch projektübergreifende Arbeitsformen umsetzbar sind.

Ausgangspunkt für meine Arbeit war die in der Einleitung formulierte Frage:

**Welche Formen, Methoden und Strukturen gibt es, um die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung in die Öffentlichkeit zu bringen und worin liegen Chancen und Grenzen dieser Techniken?**

Durch die Tabelle im achten Kapitel, aber auch durch die vorausgehenden Kapitel wurde deutlich, dass zahlreiche Formen, Methoden und Strukturen für eine sinnvolle und erfolgversprechende Öffentlichkeit zur Verfügung stehen. Diese haben unterschiedliche Chancen und Grenzen, die es gegeneinander abzuwägen gilt.

An dieser Stelle möchte ich noch anmerken, dass Öffentlichkeitsarbeit ein langsamer Prozess ist, eine Entwicklung, die sich nach und nach vollzieht. Längerfristige öffentliche Präsenz wird nicht „schlagartig“ erreicht. Öffentlichkeitsarbeit bedeutet längerfristige und kontinuierliche Beziehungsarbeit mit verschiedenen Beziehungsgruppen. Dazu gehört auch die Reflexion und Evaluation der eingesetzten Methoden und Kommunikationsmittel- nicht nur auf „formal-technischer“ Ebene,

sondern auch in Bezug auf explizit oder implizit durch die Formen, Methoden und Strukturen vermittelten inhaltlichen Botschaften.

Mit der vorliegenden Arbeit sollte auf der Basis von Projekterfahrungen die Vielfalt dieser Möglichkeiten zur Gestaltung eines individuell sinnvollen „Kommunikationsmixes“ aufgezeigt werden und damit ein erster Beitrag zur Füllung der „Literaturlücke“ und Theorielosigkeit in diesem Themenfeld geleistet werden. In der weiteren Auswertung von Erfahrungen verschiedener Projekte mit ihren Beziehungen in, mit und für die Öffentlichkeit sehe ich ein großes Potential, um diese Theorielücke weiter zu schließen.







# Anhang

- Literaturangaben
- Verschriftlichungen der Gespräche und Interviews:
  - Notizen zum Gespräch mit Frauke Hraba-Rau („Die Schlumper“)
  - Gespräch mit Rolf Laute („Die Schlumper“)
  - Gespräch mit Alfons Römer („Blaumeier- Atelier“)
  - Gespräch mit Rainer Wehr („Galerie Rainer Wehr“)
- Fragebogen:
  - Eucree
  - Euward
- Verbindliche Versicherung

## Literaturverzeichnis

Anstalt Stetten (1991): Künstler aus Stetten 2. Band 2. Kernen i.R.: Anstalt Stetten.

Antes, Horst / von Figura, Kurt (2003): Vorwort. In: Kunstverein Göttingen e.V.: „außerhalb“ – Katalog zur Ausstellung vom 2. November bis 21. Dezember 2003. Göttingen.

Art – das Kunstmagazin. Heft Nr. 2 / 2002. Hamburg: Gruner und Jahr.

Balzer, Klaus (1998): Genie oder Wahn? In: Die Woche, 13.11.1998, S. 39

Bendixen, Peter (2000): Kulturmarketing und Öffentlichkeit; D 1.8. In: Höhnk, Katharina (Hrsg.): Handbuch Kulturmanagement – Die Kunst, Kultur zu ermöglichen. D: Kulturmarketing. Düsseldorf: Raabe.

ten Berge, Jos (2001): Braucht Eigenartiges einen eigenen Platz? Das Museum De Stadshof in Zwolle. In: Müller, Angela/ Schubert, Jutta (Hrsg.): Weltsichten. Beiträge zur Kunst behinderter Menschen. Hamburg: Tiamat, S. 134ff

Bierschenk/ Kretschmer (1996): TURM GALERIE CAFÉ des Antoniushauses in Hochheim. Projektdarstellung 12/ 1996.

Blaumeier – Atelier (2002): Blaumeier – Zeitung. Nr. 2, April 2002. Jubiläumsausgabe.

Breton, André (1924): Erstes Manifest des Surrealismus. In: ders. (1968): Die Manifeste des Surrealismus (Deutsch von Ruth Henry). Hamburg: rowohlt.

Breton, André (1968): Die Manifeste des Surrealismus (Deutsch von Ruth Henry). Hamburg: rowohlt.

Brinkama, Leweke (2004): Maltherapie? Nein, richtige Kunst. Die „Schlumper“, 24 geistig behinderte Maler, stellen ihre Werke in Hamburg aus. In: Hamburger Abendblatt, 17.06.04, S. 7

Bundesministerium für Gesundheit und soziale Sicherung (2000): SGB IX, Rehabilitation und Teilhabe behinderter Menschen. CD-ROM.

Bundesvereinigung kulturelle Jugendbildung e.V. (1995) (Hrsg.): Öffentlichkeitsarbeit – Nur das Sahnehäubchen auf dem Kaffee? Arbeitshilfen 3 / 95. Schriftenreihe der Bundesvereinigung kulturelle Jugendbildung e.V. Band 32. Remscheid.

Cardinal, Roger (1972): Outsider Art. London: Studio Vista.

David, Thomas / Moldvay, Mihaly (2002): Eine Klasse für sich. In: Art – das Kunstmagazin. Heft Nr. 4 / 2002. Hamburg: Gruner und Jahr, S. 54ff

Dichter, Claudia (2000): „Outsider Art- Collection Charlotte Zander“. Ausstellung 19. März bis 4. September 2000. Pressemitteilung des Museum Charlotte Zander / Bönningheim.

Dohrendorf, Rüdiger (2003): „...so dass der Segen Gottes auf alle kommt“. In: STEG Hamburg mbH (Hrsg.): QN- Quartiersnachrichten. Informationen der STEG Hamburg mbH für das Sanierungsgebiet St. Pauli – Nord S3 (Karlinenviertel). Nr. 35, September 2003. S. 6f

Dubuffet, Jean (1967): Prospectus et tous écrits suivants. Réunis et présentés par Hubert Damison avec une mise en garde de l’auteur. Tome 1. Mayenne: Gallimard.

Eissing- Christophersen, Christoph (2001): 20 Jahre Schlumper – Die Geschichte einer Verselbständigung. In: Gercken, Günther /Eissing- Christophersen, Christoph (Hrsg.): Die Schlumper: Kunst ohne Grenzen. Wien/ New York: Springer, S. 3ff

Evangelische Stiftung Alsterdorf (o.J.): alsterdorf. Faltblatt der evangelischen Stiftung Alsterdorf mit Selbstdarstellung der Einrichtung.

Evangelische Stiftung Alsterdorf (2004): Das halbe Leben: alsterarbeit – Beschäftigungsträger für Menschen mit Behinderung. In: aufbruch – ein Magazin der Evangelischen Stiftung Alsterdorf. Heft Nr. 2 / Juni 2004, S. 18ff

Främcke, Ricarda (1996): Malen – mit ganzem Herzen. Die Schlumper zu Gast in der Gänsemarktpassage. In: Hamburger Abendblatt, Nr. 110, 11.05.1993, S. 7

Freie und Hansestadt Hamburg / Kulturbehörde (1989): Kein Traum – kein Leben. Künstler Arbeiten in Altenpflegeheimen. Ausstellung auf dem Kampnagelgelände, Halle K3 15. Januar bis 12. Februar 1989. Letterbauer: Hamburg.

Freunde der Schlumper e.V. (2002): Satzung des Vereins „Freunde der Schlumper“. In: [www.schlumper.de](http://www.schlumper.de) (Stand 5.01.05)

Fuchs, Max (2004) : Autonomie der Kunst. Systematische und historische Anmerkungen zu einem schwierigen Begriff. In: [www.kulturrat.de/texte/mf-Autonomie-der Kunst.doc.htm](http://www.kulturrat.de/texte/mf-Autonomie-der-Kunst.doc.htm). (Stand 21.12.2004)

Gasser, Anke (2005): Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung in der Öffentlichkeit- Bestandsaufnahme und Interpretation der Öffentlichkeitsarbeit in der „Galerie der Schlumper“. Wissenschaftliche Hausarbeit, Erste Staatsprüfung für das Lehramt an Sonderschulen. Pädagogische Hochschule Ludwigsburg / Reutlingen.

Gercke, Hans (2001): Das Gemeinsame und das Trennende. Von der Kunst der Verrückten und der Verrücktheit der Kunst. In: Müller, Angela/ Schubert, Jutta (Hrsg.): Weltsichten. Beiträge zur Kunst behinderter Menschen. Hamburg: Tiamat, S. 55ff

Gercken, Günther (2001): Kunst ohne Grenzen. In: Gercken, Günther /Eissing- Christophersen, Christoph (Hrsg.): Die Schlumper: Kunst ohne Grenzen. Wien/ New York: Springer, S. 19ff

Gercken, Günther /Eissing- Christophersen, Christoph (2001) (Hrsg.): Die Schlumper: Kunst ohne Grenzen. Wien/ New York: Springer.

Gethmann- Siefert, Annemarie (1995): Einführung in die Ästhetik. München: Verlag Wilhelm Fink.

Gorsen, Peter (2001a): Die Karriere des Outsiders in der modernen Kunst. Das Gesunde im Schizophrenen. Zum Kreativitätsmodell der Psychopathologie. In: Stiftung Deutsches Hygienemuseum, Deutsche Behindertenhilfe, Aktion Mensch (Hrsg.): Der [im-] perfekte Mensch. Vom Recht auf Unvollkommenheit. Begleitbuch zur Ausstellung vom 20.12.00 bis 12.08.01 im Deutschen Hygienemuseum. Hatje Cantz Verlag: Ostfildern Ruit. S. 117ff

Gorsen, Peter (2001b): Therapie zwischen Kunst und Leben. Kunsthistorische Voraussetzungen der Kunsttherapie. In: Müller, Angela/ Schubert, Jutta (Hrsg.): Weltsichten. Beiträge zur Kunst behinderter Menschen. Hamburg: Tiamat, S. 75ff

Gronert, Frits (2002): Folly drawings. About In- and Outsiders in Art. Rotterdam: Randy M. Vick.

Haas, Mechthild (1997): Jean Dubuffet: Materialien für eine „andere Kunst“ nach 1945. Berlin: Reimer.

Hapag – Llyod – Stiftung (2004): Köpfe, Körper, Kreaturen. Ausstellung mit Schlumpfern und Blaumeiern vom 17. Juni bis 16. Juli 2004. Hamburg.

Herbers, Daniela (2002): „Ohrentypen“ und andere Glaubensbilder. Voigt- Ausstellung im Kunsthaus Kannen. In: Münstersche Zeitung, 6.08.2002.

Hoffmann, Detlef (2001): Auch Irre leben nicht außerhalb der Geschichte. In: Müller, Angela/ Schubert, Jutta (Hrsg.): Weltsichten. Beiträge zur Kunst behinderter Menschen. Hamburg: Tiamat, S. 63ff

Höhnk, Katharina (Hrsg.): Handbuch Kulturmanagement – Die Kunst, Kultur zu ermöglichen. Düsseldorf: Raabe.

Höss, Herbert (1987): Menschen mit geistiger Behinderung – anthropologische Aspekte und pädagogische Konzepte. In: Anstalt Stetten (Hrsg.): Künstler aus Stetten – Menschen mit geistiger Behinderung stellen aus. Stuttgart: Verlag Konrad Wittwer. S. 15ff

HPCA (2000): Pressemitteilung EUWARD – 1. Europäischer Kunstpreis. Eine unsichtbare Barriere überwinden. In: [www.euward.de](http://www.euward.de) (Stand 20.01.06)

HPCA (2006): Fragebogen zum Euward. Beantwortet von MitarbeiterInnen der Kunstwerkstatt des Heilpädagogischen Centrums Augustinum in München.  
E-mail vom 29.03.06.

Hraba – Rau, Frauke (2004): Die Schlumper in der Öffentlichkeit. Notizen zum Gespräch mit Frauke Hraba- Rau am 26.08.04.

Humbert, Regina (1998): Nette Bilder, Kreativität oder Kunst? Potentiale von Menschen mit geistiger Behinderung. In: [www.lebenshilfe.de/fachfragen/fachd/fd1\\_98/kunst.htm](http://www.lebenshilfe.de/fachfragen/fachd/fd1_98/kunst.htm)  
(Stand 5.06.04)

Hyper – Lexikon: Beuys, Joseph. In: [www.hyperkommunikation.ch/personen/beuys.htm](http://www.hyperkommunikation.ch/personen/beuys.htm)  
(Stand 21.12.2004)

International Network of Art Différencié (2001): Minutes of the annual meeting May 5<sup>th</sup>, 2001. Creahm Provence/ L'Isle sur Sorgue (France).

International Network of Art Différencié (2005): Charter. In: [www.art-differencie.com/charte.asp](http://www.art-differencie.com/charte.asp). (Stand 10.01.06)

Jürgens, Ekkehard (1992): Projekt Öffentlichkeitsarbeit. Mit Öffentlichkeitsarbeit Bürger und Politiker für Kultur gewinnen. D 4.3. In: Höhnk, Katharina (Hrsg.): Handbuch Kulturmanagement – Die Kunst, Kultur zu ermöglichen. D: Kulturmarketing. Düsseldorf: Raabe.

Kaminski, Helga / Spellenberg, Anne D. (1975): Bildnerei als Lernhilfe mit Geistigbehinderten. Fellbach – Oeffingen: Bonz.

Kläger, Max (2000): Thesen zur Kunst intellektuell behinderter Menschen. Einführung zur Ausstellung „Bilder der Lebensfreude aus der Kärntener Kunstwerkstatt de La Tour“ vom 29. November bis 20. Dezember 2000, Siemensforum Erlangen. In: [w4.siemens.de/](http://w4.siemens.de/)

siemens-forum/sf\_erlangen/content\_images\_ausst/kuk/KurzkatalogDownSyndrom.pdf,  
Stand 10.03.06

Kläger, Max (2003): Bildnerisches Tun bedeutet Glück. In: Stadt Radolfzell a.B. / Carl-Müller- Mettnau- Stiftung (Hrsg.): 14. Bundes- Kunstpreis für Menschen mit einer Behinderung- Prämierte Arbeiten. S. 6

Kunstverein Göttingen e.V. (2003) (Hrsg.): „außerhalb“ – Katalog zur Ausstellung vom 2. November bis 21. Dezember 2003. Göttingen.

Landesverband Galerien in Baden-Württemberg (1998): 30 Galerien. Freiburg.

Laute, Rolf (2004): Kunstwerke der Schlumper in der Öffentlichkeit – Ausstellungen und Kunst im öffentlichen Raum. Gespräch mit Rolf Laute am 28. und 29.09.04.

Lombroso, Cesare (1887): Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Übersetzung durch A. Courth. Leipzig: Philipp Reclam.

M6 (1995) : Schlumpereien in Ton- Kiymet Benita Bock, Ulla Dietrichsen, Hannelora Dietz, Oliver Hoppé, Werner Voigt, Horst Wässle, Gloria Wiefelspütz, Inge Wulff, Klara Zwick. Ausstellung vom 6.04.- 29.04.95. Einladung zur Ausstellung in der Marktstrasse 6.

M6 (1997a): Rudolf Helbig- Schlumper von Beruf. Ausstellung vom 13.03.- 26.03.97. Einladung zur Ausstellung in der Marktstrasse 6.

M6 (1997b): Die Schlumper-Tektonik. Die Schlumper zeigen Bauwerke. Ausstellung vom 2.08.-22.08.97. Einladung zur Ausstellung in der Marktstrasse 6.

M6 (1999): „meisterzeichnungen“- Michael Mehlau. Ausstellung vom 10.02.- 28.02.99. Einladung zur Ausstellung in der Marktstrasse 6.

Morgenthaler, Walter (1985): Ein Geisteskranker als Künstler – Adolf Wölfli. Wien: Medusa 1985. (Originalausgabe: Bern: Verlag Ernst Bircher, 1921)

Musée de l'art différencié (o.J.) : Musée de l'art différencié. Collection permanente, galerie d'expositions temporaires, centre de documentation. Faltblatt mit Selbstdarstellung.

Museum Charlotte Zander (o.J.): Die Bilder. Informationsmaterial des Museum Charlotte Zander/ Bönnigheim.

Museum Charlotte Zander (2006): Programm 2006- Museum Charlotte Zander Schloss Bönnigheim. Informationsmaterial des Museums.

Müller, Angela / Schubert, Jutta (2001): Die Kunst behinderter Menschen im Kontext der etablierten Kunst. Entwicklungen im zwanzigsten Jahrhundert. In: Müller, Angela/ Schubert, Jutta (Hrsg.): Weltsichten. Beiträge zur Kunst behinderter Menschen. Hamburg: Tiamat. S. 9ff

Müller, Angela/ Schubert, Jutta (2001) (Hrsg.): Weltsichten. Beiträge zur Kunst behinderter Menschen. Hamburg: Tiamat.

Mürner, Christian u.a. (2004a): Die Schlumper – Bildnisse. Hamburg: Freunde der Schlumper e.V.

Mürner, Christian u.a. (2004b): Die Schlumper- Tierbilder. Hamburg: Freunde der Schlumper e.V.

Oeckl, Albert (1976): PR-Praxis. Der Schlüssel zur Öffentlichkeitsarbeit. Düsseldorf/ Wien: Econ.

Oehrens, Eva- Maria (1995): Keine Privatsache: Jugend und Kultur im öffentlichen Gespräch. In: Bundesvereinigung kulturelle Jugendbildung e.V. (Hrsg.): Öffentlichkeitsarbeit – Nur das Sahnehäubchen auf dem Kaffee? Arbeitshilfen 3 / 95. Schriftenreihe der Bundesvereinigung kulturelle Jugendbildung e.V. Band 32. Remscheid. S. 6ff

Pädagogische Hochschule Ludwigsburg Fakultät für Sonderpädagogik in Reutlingen in Verbindung mit der Universität Tübingen (2004) (Hrsg.): Kulturarbeit mit Menschen mit



Behinderung und Benachteiligung zwischen Profession und schulischer Förderung.  
Reutlingen.

Prinzhorn, Hans (2001): Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie der Gestaltung. Wien / New York: Springer (Originalausgabe: Springer, 1922)

Réja, Marcel (1997): Die Kunst bei den Verrückten. Herausgegeben von Eissing-Christophersen, Christoph / Le Parc, Dominique. Springer: Wien / New York (Originalausgabe: L'art chez les fous. Mercure de France: Paris 1907).

Rosinski, P. (2000): Augenschmaus und Staunen machen. In: Erwachsenenbildung und Behinderung 2/2000. S. 60- 64.

Roth, Gerhard (2001): Geleitwort zu Hans Prinzhorn – Bildnerei der Geisteskranken. In: Prinzhorn, Hans (1922 / 2001): Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie der Gestaltung. Wien / New York: Springer, S. III ff

Römer, Alfons (2004): Die Blaumeier und ihre Kunst in der Öffentlichkeit. Gespräch mit Alfons Römer am 7.10.04.

Sauer, Peter (o.J.): Wir wollen ein Treppenhaus gestalten. Broschüre zum gleichnamigen Kooperationsprojekt zwischen der Künstlergruppe „Die Schlumper“ und der integrativen Regelschule „Schule Chemnitzstraße“ in Altona.

Schablon, Kai – Uwe (1998): Geistig behinderte Menschen als Künstler – Der schmale Pfad zwischen Achtung, Förderung und Therapie. Gedanken zur AG „Arbeit“. In: [www.erzwiss.uni-hamburg.de/inst05/abs/Arbeitspapiere/Schlumper/Schablon01.htm](http://www.erzwiss.uni-hamburg.de/inst05/abs/Arbeitspapiere/Schlumper/Schablon01.htm) (Stand 23.09.04)

Die Schlumper (o.J.): Die Schlumper – ein unvermuteter Glücksfall. Faltblatt.

Schneede, Uwe M. (2001): Zum Geleit. In: Gercken, Günther /Eissing-Christophersen, Christoph (Hrsg.): Die Schlumper: Kunst ohne Grenzen. Wien/ New York: Springer. S. 1

Scholz, Markus (1998): Schlumper von Beruf. Ein Kunstprojekt, keine Therapie: Die geistig Behinderten MalerInnen vom Schlump. In: taz hamburg, 29.12.1998, S. 18ff

Schubert, Jutta (2006): Fragebogen EUCREA. Beantwortet von Jutta Schubert. Thema: Projektübergreifende Strukturen von Öffentlichkeitsarbeit im Bereich Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung. E-mail vom 02.02.06.

Seebass, Johannes (1996): Schlumper von Beruf – eine Werkstatt geistig behinderter Künstler. In: Zusammen 6/ 1996. S. 6ff

Seeland, Klaus (1997): Die Kunst in der Natur als Landschaft. Vortrag beim Symposium „Andere Orte. Öffentliche Räume und Kunst“ im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittlingen. In: [www.kunstmuseum.ch/andereorte/texte/textarchiv/textarch\\_win/kseeland.doc](http://www.kunstmuseum.ch/andereorte/texte/textarchiv/textarch_win/kseeland.doc). (Stand 21.12.04)

Spellenberg, Anne D. (1987): Die Kreative Werkstatt Stetten und ihre Künstler. In: Anstalt Stetten (Hrsg.): Künstler aus Stetten – Menschen mit geistiger Behinderung stellen aus. Stuttgart: Verlag Konrad Wittwer 45ff

Spoerri, Elka (1985): Walter Morgenthaler und Adolf Wölfli. Die Pionierleistung eines unkonventionellen Psychiaters. Nachwort zur Neuauflage. In: Morgenthaler, Walter: Ein Geisteskranker als Künstler – Adolf Wölfli. Wien: Medusa, S. 152ff

Stadt Radolfzell am Bodensee / Carl- Müller-Mettnau-Stiftung (Hrsg.) (2003): 14. Bundeskunstpreis für Menschen mit einer Behinderung. Prämierte Arbeiten.

Stiftung Deutsches Hygienemuseum, Deutsche Behindertenhilfe, Aktion Mensch (2001) (Hrsg.): Der [im-] perfekte Mensch. Vom Recht auf Unvollkommenheit. Begleitbuch zur Ausstellung vom 20.12.00 bis 12.08.01 im Deutschen Hygienemuseum. Hatje Cantz Verlag: Ostfildern Ruit.

Tapié, Michel (1952) : Un art autre. Paris : Editions Gabriel Giraud.

Thévoz, Michel (1997): Vorwort: Marcel Réja, Entdecker der Kunst der Verrückten.  
In: Réja, Marcel: Die Kunst bei den Verrückten. Herausgegeben von Eissing-Christophersen, Christoph / Le Parc, Dominique. Springer: Wien / New York. S. 1ff

Treml, Holger (Hrsg.) (1991): Studiengang Öffentlichkeitsarbeit. In 7 Bänden. Band 5: Studienheft Planung der Öffentlichkeitsarbeit. Frankfurt: Gemeinschaftswerk der ev. Publizistik.

Turm- Galerie für Aussenseiterkunst (o.J.): Turm: Galerie für Aussenseiterkunst, Café.  
Konzeptionspapier des Projektes.

Ulbricht, Johannes (2000): Kulturmanagement im Internet. Der Aufbau virtueller Gemeinschaften; D 1.10. In: Höhnk, Katharina (Hrsg.): Handbuch Kulturmanagement – Die Kunst, Kultur zu ermöglichen. D: Kulturmarketing. Düsseldorf: Raabe.

Walter, Joachim (2000): Bilder für die Wand. Kunstaussstellung zeitgleich mit der documenta 2000. In: Bundesverband evangelische Behindertenhilfe (Hrsg.): Orientierung – Fachzeitschrift der Behindertenhilfe. EigenArt – Kunst und KünstlerInnen. 2/ 2000. Bonn: VG Bild – Kunst. S. 35ff.

Wehr, Rainer (2006): Der Kunstmarkt und seine Mechanismen - Sichtweisen eines Galeristen.  
Gespräch mit Rainer Wehr am Donnerstag, den 16.02.06.

Witte, Katharina (2004) Kein Forschungsprojekt wie jedes andere- methodische und Inhaltliche Besonderheiten der beiden Schwerpunkte im Forschungsprojekt „Kulturarbeit mit Menschen mit Behinderung und Benachteiligung“. In: Pädagogische Hochschule Ludwigsburg Fakultät für Sonderpädagogik in Reutlingen in Verbindung mit der Universität Tübingen: Kulturarbeit mit Menschen mit Behinderung und Benachteiligung zwischen Profession und schulischer Förderung. Reutlingen.

Word – Health – Organization (2002): Towards a common language for functioning, Disability an health – ICF. In: [www3.who.int/icf/beginners/bg.pdf](http://www3.who.int/icf/beginners/bg.pdf).  
(Stand 20.01.05)

[www.24hrmuseum.org.uk](http://www.24hrmuseum.org.uk) (Stand 14.03.06)

[www.24hourmuseum.org.uk/AM15258.html](http://www.24hourmuseum.org.uk/AM15258.html) (Stand 10.01.06)

[www.art-differencie.com](http://www.art-differencie.com) (Stand 10.01.06)

[www.assoc.wannado.fr/arteliers/Aubes2000/presentAubes2000.html](http://www.assoc.wannado.fr/arteliers/Aubes2000/presentAubes2000.html) (Stand 17.12.01)

[www.creahm.be/madmusee.asp](http://www.creahm.be/madmusee.asp) (Stand 3.03.06)

[www.creahm.be/presentation.asp](http://www.creahm.be/presentation.asp) (Stand 10.02.06)

[www.eucreea.de](http://www.eucreea.de) (Stand 3.02.06)

[www.eucreea-international.org](http://www.eucreea-international.org) (Stand, 3.02.06)

[www.euward.de](http://www.euward.de) (Stand 10.01.06)

[www.euward.de](http://www.euward.de) / download: Pressemitteilung EUWARD – 1. Europäischer Kunstpreis.  
Eine unsichtbare Barriere überwinden (Stand 20.01.06)

[www.freinachtdermasken.de/Archiv\\_Inhalt.htm](http://www.freinachtdermasken.de/Archiv_Inhalt.htm) (Stand 20.01.05)

[www.krumme-hunde.de](http://www.krumme-hunde.de) (Stand 1.03.06)

[www.kunstwerk-hamburg.de/kunstwerk/html/e\\_3\\_3\\_2/index.php](http://www.kunstwerk-hamburg.de/kunstwerk/html/e_3_3_2/index.php) (Stand 27.02.06)

[www.Lebenshilfe.at/archiv/content.pl?id=164](http://www.Lebenshilfe.at/archiv/content.pl?id=164) (Stand 15.02.06)

[www.lebenshilfe.de/marketing/rudi-design/Ruinfo.htm](http://www.lebenshilfe.de/marketing/rudi-design/Ruinfo.htm) (Stand 14.03.06)

[www.lebenswelten.net](http://www.lebenswelten.net) (Stand 15.02.06)

[www.madmusee.be](http://www.madmusee.be) (Stand 15.02.06)

[www.project-ability.co.uk](http://www.project-ability.co.uk) (Stand 10.02.06)

[www.puzzelink-evidenz.de](http://www.puzzelink-evidenz.de) (Stand 10.02.06)

[www.schlumper.de](http://www.schlumper.de) (Stand 5.01.05)

[www.scottisharts.org.uk](http://www.scottisharts.org.uk) (Stand 10.02.06)

[www.steg-hh.de/data/steg\\_intern/philosophie.php3](http://www.steg-hh.de/data/steg_intern/philosophie.php3) (Stand 20.01.05)

[www.xpo-online.net](http://www.xpo-online.net) (Stand 27.02.06)

Zimmermann-Dürkop, Markus (2003): Bambuswald in der Bank. Interaktive Ausstellung der Eduard-Spranger-Schule. In: Badische Zeitung, 16. Dezember 2003

# Fragebogen zum EUWARD

(ausgefüllt von MitarbeiterInnen der Kunstwerkstatt des  
Heilpädagogisches Centrum Augustinum (HPCA))

## **1. Rahmenbedingungen**

*1.1 Der EUWARD wurde vom Augustinum München initiiert. Welche Berufe haben die Initiatoren (Kommen sie eher aus dem Kunstbereich oder aus dem Bereich der Arbeit mit Menschen mit Behinderung)?*

➔ Aus dem Bereich Kunst: Der Initiator, K. Mecherlein ist ursprünglich Freischaffender Künstler, seit 1992 Kunstpädagoge M.A. (sowie Studium der Kunstgeschichte, Psychologie Uni München); Heutige Funktion: Leiter der Kunstwerkstatt im Rahmen der HPCA Werkstätten.

*1.2 Zu den TeilnehmerInnen des EUWARD:*

- *Warum wird der EUWARD nur speziell für Menschen mit geistiger Behinderung ausgeschrieben?*

➔ Im Rahmen der sog. Outsider Art hat insbesondere die Kunst von geistig behinderten KünstlerInnen in der Öffentlichkeit und auch auf dem Kunstmarkt noch nicht den Stellenwert erlangt, der ihrer Qualität entspricht. Über den Imagegewinn durch EUWARD wird also sowohl dem Phänomen der Outsider Art Beachtung gezollt, als auch Aufmerksamkeit auf die Bedingungen für künstlerisches Schaffen von Menschen mit geistiger Behinderung gelenkt, die sich beispielsweise von der sog. „psychiatrieerfahrener“ Künstler unterscheidet. Euward fördert, Zitat: „Die Arbeit von Künstlern, deren geistige Behinderung ein biographisches Moment ihres Schaffens darstellt, [...]“ Diese „ist weitgehend verkannt und blieb bislang eine Randerscheinung unserer Kultur. Sie soll hier in ihrer künstlerischen Qualität gewürdigt werden.“

- *Wie bewerben sich die Leute/ wie erfahren sie vom Kunstpreis?*

➔ Öffentliche Ausschreibung per mailing über Adressverteiler, Veröffentlichung in Internet, in der Tages und Fachpresse, durch Info an Dachverbände und Träger, Vereine sowie bekannte Einrichtungen, Ateliers und Einzelpersonen, Regelmäßige Pressemitteilungen.

- *Kommen die meisten aus Künstlerwerkstätten oder sind es eher einzelne, die sich bewerben?*

➔ viele Bewerbungen aus Kunstwerkstätten, aus WfbM's, Behinderteneinrichtungen, Förderstätten, 5 – 10 % Einzelpersonen

## **2. Motivation und Zielsetzung**

### *2.1 Wie entstand die Idee, den EUWARD zu initiieren?*

➔ Durch das Fehlen einer Form dieser Größenordnung, mit der „dieser Kunst ein internationales Forum geboten werden kann“.

Durch die europaweite Beteiligung bietet Euward einen repräsentativen Überblick über die aktuelle künstlerische „Szene“.

Herausragende Arbeiten von Künstlern mit geistiger Behinderung können medienwirksam gefördert und gewürdigt werden.

Damit kann nachhaltig das öffentliche Bewusstsein für die kulturellen Leistungen Behinderter entwickelt werden. Das gilt insbesondere für die etablierte Kultur-, Ausstellungs- und Museumsszene

### *2.2 Gab es vorher schon andere Kunstpreise für KünstlerInnen mit geistiger Behinderung?*

➔ Deutschland: Bundesbehindertenkunstpreis Radolfzell

Holland: nationaler Preis, K4 Award.

### *2.3 Welche Ziele sollten durch diesen Kunstpreis verfolgt werden?*

➔ Der EUWARD verfolgt das Ziel, auf das künstlerisch Schaffen geistig behinderter Menschen als ein Teil unserer Kultur aufmerksam zu machen und so mittelbar auch die öffentliche Wahrnehmung Behinderter positiv zu verändern.

Ziel des EUWARD ist es mit der Ausstellung, einem hochwertigen Werkkatalog und Geldpreisen das Schaffen der Preisträger zu fördern. Die bis heute als marginal und z. T. auch als minderwertig bewertete Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung soll durch die Vergabe eines speziellen Kunstpreises nach allgemein üblichen Standards in ihrer künstlerischen Qualität und kulturellen Bedeutung sichtbar gemacht werden.

Damit kann die Aufmerksamkeit auf die Leistungen von Menschen mit geistiger Behinderung gelenkt werden und ein Beitrag zu ihrer Integration geleistet werden.

#### *2.4 Wie wurden diese Ziele umgesetzt?*

➔ Mittels einer professionellen Konzeption, umfassenden Projektplanung, einer international besetzten Jury aus namhaften Künstlern sowie kulturell etablierten Ausstellungsorten erreicht Euward hohe Besucherzahlen, die Aufmerksamkeit der Presse und Kunstszene.

#### *2.5 Warum war Ihnen die internationale Ausrichtung wichtig?*

➔ Durch die europaweite Beteiligung von KünstlerInnen ermöglicht der EUWARD einen einzigartigen Blick über die aktuelle Szene und eine Auswahl von hoher künstlerischer Qualität.

#### *2.6 Was ist das Endziel: eine eigene Szene für die Kunst von Menschen mit Behinderung aufbauen und etablieren? Oder ist das Ziel, dass diese Kunst voll in den „normalen“ Kunstmarkt integriert wird - der EUWARD also (in dieser Form) überflüssig werden wird?*

➔ Ziel bleibt immer - ob inside oder outside der etablierten Kunstszene – eine Präsentation von hoher Qualität und von Interesse für die kulturelle Öffentlichkeit zu bieten. Die ästhetische Eigenart dieser Kunst wird in der kompakten Form von beispielsweise Euward besser sichtbar, ihre Qualität im Einzelnen macht sie aber auch außerhalb solcher Grenzen und Kunst-Labels durchsetzungsfähig.

### **3. Entwicklung des EUWARD:**

#### *3.1 Gab es seit dem ersten EUWARD irgendwelche gravierenden Veränderungen?*

➔ Zunahme an qualitativ hochwertiger Bewerbungen und an Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit.

#### *3.2 Wann findet der nächste EUWARD statt?*

➔ Juni 2006 (Ausschreibung) - Mai 2007 (Ausstellung)

#### *3.3 Wie kam (beim letzten EUWARD) der Kontakt zum Haus der Kunst zu stande?*

➔ Unsere formale Anfrage beim Haus der Kunst stieß auf Interesse und Vorkenntnisse bei dessen aktuellem Direktor Chris Dercon.



#### **4. Öffentlichkeitsarbeit**

*4.1 Wie macht sich der Kunstpreis in der Öffentlichkeit bemerkbar (durch welche Medien, Aktionen)?*

➔ Ausstellung ( Haus der Kunst), Werkkatalog, Presseberichte (siehe Pressemappe), Radiobeiträge, Fernsehbeiträge, Plakatierung, Inserate, Internetseite.

*4.2 Wer soll davon angesprochen werden?*

➔ Breite Öffentlichkeit, Menschen mit Behinderung, Künstler mit geistiger Behinderung, Kunstinteressierte, Kulturschaffende, Galeristen, Entscheidungsträger im Kunstbereich.

*4.3 Inwiefern tragen Kunstpreise zur Öffentlichkeitsarbeit für die Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung bei?*

➔ Indem die künstlerische Qualität der Werke von geistig behinderten Menschen der breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht wird. Der hochdotierte Preis wird nach rein künstlerischen Kriterien vergeben. Zudem wird das Werk der Nominierten und der Preisträger innerhalb der etablierten kulturellen Strukturen der Museen und Galerien präsentiert.

*4.4 Welche Rolle spielt die Online-Galerie für die Öffentlichkeitsarbeit?*

➔ Sie bietet eine kontinuierliche Repräsentanz im Internet.

*4.5 Wem nutzt die Öffentlichkeitsarbeit / Präsenz in der Öffentlichkeit in welcher Form?*

- ⇒ *Dem Künstler/ der Künstlerin?* ➔ Teilnahme am öffentlichen, kulturellen Leben, Bestätigung seines Selbstbildes als Künstler, Verbesserung der Bedingungen für künstlerisches Schaffen, Marktpräsenz, wirtschaftlicher Erfolg.
- ⇒ *Was bringt es ihm oder ihr mehr, als wenn er oder sie nur über z.B. sein Projekt ausstellt?* ➔ Durch die Dimension von EUWARD wird eine breitere Resonanz bei geringerem individuellem Aufwand möglich.
- ⇒ *Der Einrichtung aus der der Künstler / die Künstlerin stammt?* ➔ Positive Resonanz auf die Arbeit der Einrichtung, Erwähnungen und Bekanntheitsgrad durch Auszeichnung können zunehmen.
- ⇒ *Der Einrichtung, die den Preis ausschreibt?* ➔ Identifikation, positive Wahrnehmung durch sozio-kulturelle Kompetenz, Engagement und dessen Professionalität.

- ⇒ *Der Wahrnehmung und Akzeptanz der Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung im allgemeinen?* → Die Wahrnehmung der Kunst von geistig behinderten Künstlern wird verbessert, sofern sie in angemessenem Rahmen, daher in ihrer Bedeutung wahrgenommen werden kann.

#### *4.6 Unterschiede zwischen dem EUWARD und „normalen“ Ausstellungen*

- *Was ist der zentrale Unterschied zu einer normalen Ausstellung? Eröffnet so etwas wie der EUWARD neue Potentiale?*

→ Der Euward **ist** eine normale Ausstellung.

- *Warum braucht es die Prämierung der Arbeiten?*

→ Die Hervorhebung/Prämierung von besonderer künstlerischer Leistung und der dahinter stehenden Person ist ein kulturschaffendes Ritual moderner Gesellschaften. In diesem Fall also ein Zugewinn von „Normalität“ und Gleichstellung. Sie ermöglicht „Ruhm“, ein Bekannt- und Anerkanntwerden und steigert den Marktwert..

- *In welchem Verhältnis stehen Prämierung und Ausstellung: Ist das eine oder andere zentraler oder sind beide gleich wichtig?*

→ Die Auszeichnung steht im Vordergrund. Die Ausstellung ist hier eine geeignete Form der Veröffentlichung des Preises und der Beteiligung von Publikum

- *Gibt es Besonderheiten bei der Präsentation der Werke in der Ausstellung?*

→ Die drei Preisträger erhalten mit der größeren Anzahl an Werken in der Ausstellung Raum, der einer Einzelausstellung entspricht ( zwischen 20 und 50 Arbeiten). Weitere zwanzig nominierte Künstler sind (mit 4 bis 10 Arbeiten) als Teilnehmer einer quasi Gruppenausstellung gewichtet.

- *Gibt es Aktionen um den Kunstpreis herum?*

→ Vorjurierung, Jurierung unter Pressebeteiligung, Öffentliche Vernissage mit Preisverleihung, Pressekonferenzen, Führungen, Begleitveranstaltungen wie Vorträge und Podiumsdiskussionen.

#### *4.7 Wie kommt der Kunstpreis selber wieder in die Öffentlichkeit?*

➔ Vorankündigungen im Programmheft des Museums, Fortlaufende Pressemeldungen, Berichterstattung und Besprechungen in Printmedien, Funk und Fernsehen.

### **5. Vernetzung durch den EUWARD?**

#### *5.1 Wie arbeiten die Beteiligten zusammen (Initiatoren und Künstlerwerkstätten/ Künstler)?*

➔ Schriftlicher Austausch zwischen Initiatoren und Bewerbern, Schriftlich, per e-mail und per Telefon mit Preisträgern und Nominierten.

Die nominierten Werke werden ungerahmt von den Kunstwerkstätten/Einrichtungen geliefert und von den Initiatoren zur Präsentation gerahmt. Intensive Zusammenarbeit bei der Arbeit am Ausstellungskatalog mit Künstlerbiographien und Texten.

#### *5.2 Gibt es Kontakte zwischen den Projekten/ Einrichtungen, die sich beteiligen?*

➔ Es bestehen vielfältige Kontakte. Die Möglichkeit zum Kennenlernen und persönlichen Austausch während der Preisverleihung und Vernissage wird ausführlich genutzt.

#### *5.3 Was steht im Vordergrund – geht es v.a. um die Werke oder spielt auch der Gedanke einer Vernetzung der „Szene“ eine Rolle?*

➔ Im Vordergrund steht die angemessene Präsentation und Vermittlung der Werke..

#### *5.4 Gibt es so etwas wie eine Vernetzung oder einen Austausch zwischen Initiatoren verschiedener Kunstpreise?*

➔ Es gab und gibt konstante Kontakte/Austausch seitens Euward zu den Veranstaltern anderer Kunstpreise (s.o.) und ähnlichen Initiativen oder Projekten.

### **6. Erfahrungen mit dem EUWARD**

#### *6.1 Konnten die Ziele, die zur Initiierung des EUWARD geführt haben, umgesetzt werden?*

➔ Die Ziele konnten in befriedigender Weise umgesetzt werden. Ein nachdrückliches Weiterverfolgen dieser Ziele durch den EUWARD bleibt jedoch unabdingbar um zu einer festen Instanz in der Kunstszene zu werden.

#### *6.2 Wie waren die Reaktionen auf diesen Kunstpreis in der Presse?*

➔ Die Reaktionen der Presse waren durchgängig positiv und zahlreich.

*6.3 Wie waren die Reaktionen von Seiten der Kunstszene/ Ist hier der EUWARD anerkannt?*

➔ Der EUWARD stösst auf grosses Interesse und findet immer mehr Anerkennung ( nach der Ausstellung im Haus der Kunst), vor allem auch bei Künstlern.

*6.4 Gibt es Kontakte zum „normalen“ Kunstmarkt?*

➔ Ja, verschiedene Galerien und Museen zeigen vermehrt Interesse an der Outsider Art und nehmen über Euward Kontakt zur Szene auf.

*6.5 Haben sich solche Kontakte durch den EUWARD (bzw. seit dem 1. EUWARD) ergeben/ intensiviert/ verändert?*

➔ Unbedingt, Ja. Es gibt vermehrt Anfragen

*6.6 Ausblick: Was wäre noch denkbar? Was sollte sich ändern?*

➔ Eine bessere Finanzierung für solche Projekte aus Kulturmitteln sollte möglich werden.

Anmerkung: Der Fragebogen wurde von verschiedenen MitarbeiterInnen der Kunstwerkstatt des Heilpädagogischen Centrums Augustinum- u.a. durch Klaus Mecherlein- per E-mail (29.03.06) beantwortet.

Kursiv gedruckt sind meine Fragen, nicht kursiv die wörtlichen Antworten der Mitarbeitenden des HPCA.

# Fragebogen EUCREA

(ausgefüllt von Jutta Schubert, EUCREA Deutschland)

## Thema: Projektübergreifende Strukturen von Öffentlichkeitsarbeit im Bereich Kunst von Menschen mit geistiger Behinderung

### **1. Zur Struktur von EUCREA**

*1.1. EUCREA will behinderte KünstlerInnen fördern und ihnen den Weg ins etablierte Kulturleben erleichtern. Welche konkreten Methoden oder Arbeitsformen hat EUCREA hier in Bezug auf den Bereich bildende Kunst entwickelt?*

➔ Aufgrund der Vereinsstruktur und den daraus folgenden Möglichkeiten, können wir nur Tagungen zu Auseinandersetzung, die Veröffentlichung auf unserer Internetseite, das Projekt xpo-online sowie unser neues Projekt SHOW-UP (Bestandsaufnahme, Datenbank, Symposium und Dokumentation zum Thema „Aus- und Fortbildung behinderter Künstler“.)

*1.2. EUCREA möchte zu einem internationalen Austausch unter Künstlergruppen beitragen. Durch welche Aktionen / Strukturen wird versucht, dies zu erreichen?*

➔ Konkret durch Tagungen und Symposien, persönliche Kontakte, Besuche von Festivals im In- und Ausland.

*1.3. Wie kommen Projekte zu EUCREA? Von wem geht der Kontakt aus?*

➔ Die Projektideen gehen meistens von EUCREA aus, sie werden entweder von mir (Jutta Schubert) oder zusammen mit dem Vorstand, selten mit den Mitgliedern entwickelt.

### **2. Netzwerkgedanke und Öffentlichkeitsarbeit bei EUCREA**

*2.1. Warum macht eine Vernetzung mehrerer Projekte über z.B. EUCREA Sinn?*

➔ Netzwerk macht auf jeden Fall Sinn, um sich gemeinsam auszutauschen, Erfahrungen zu teilen, gemeinsame Finanzierungsmöglichkeiten zu finden, und vor allem sich auch künstlerisch auszutauschen und auseinanderzusetzen.

## *2.2. Aus welcher Motivation heraus entstand EUCREA?*

➔ EUCREA entstand vor über 15 Jahren aus der Motivation, die entstehenden und bereits existierenden Kunstprojekte zusammenzuführen, zu unterstützen, und zu bündeln. Alle Vorstandsmitglieder und Mitglieder von EUCREA steckten damals selbst in solchen Projekten. Es gab bis Mitte der 90-iger Jahre EU-Mittel, die an einzelne Projekte verteilt wurden, EUCREA konnte demnach selbst finanzielle Unterstützung leisten.

## *2.3. Hat der Aspekt einer verbesserten /erweiterten Öffentlichkeitsarbeit bei der Motivation zur Gründung von EUCREA mit eine Rolle gespielt?*

➔ Ich denke schon, da viele Kunstprojekte allein schon personell nicht in der Lage sind, eine wirksame Öffentlichkeitsarbeit zu leisten.

## *2.4. Durch welche Methoden, Arbeitsweisen betreibt EUCREA Öffentlichkeitsarbeit?*

➔ Hauptsächlich durch seine großen Projekte und Symposien, da nur durch konkrete künstlerische Vorhaben die Öffentlichkeit erreicht wird. Allein über das Thema „Kunst und Behinderung“ an die Öffentlichkeit zu treten macht m.E. keinen Sinn.

## *2.5 Welche Vorteile in Bezug auf Öffentlichkeitsarbeit ergeben sich durch die Vernetzung im Vergleich zur Öffentlichkeitsarbeit auf Projektebene?*

➔ s.o.

# **3. Umsetzung konkreter Funktionen und Methoden**

## *3.1. EUCREA vermittelt KünstlerInnen und Künstlergruppen an VeranstalterInnen. Wie sieht das konkret aus?*

➔ Das leistet EUCREA nicht mehr, da dieses überhaupt nicht funktioniert hat.

- Wie kommt ein Kontakt zustande?

➔ S.o.

- Sind es eher bekannte oder unbekanntere KünstlerInnen?

➔ Wenn sind es nur bekannte Künstler, die Kontakte zu Veranstaltern kommen nur durch gute Qualität und meistens durch Kooperationen zwischen behinderten und nicht-behinderten Künstlern zustande.

- Wer sind die VeranstalterInnen, die an einer Vermittlung interessiert sind?

➔ Es gibt sie kaum. Kontakte kommen meist nur durch Festivals zustande.

- *Was für Veranstaltungen sind es im Bereich Bildende Kunst, für die eine Vermittlung zustande kommt?*

➔ Oftmals gehen die Gruppen im Bereich bildende Kunst selbst an die Veranstalter heran, schlagen eine Ausstellung vor... Es gibt den zweijährig stattfindenden EUWARD, an dem Kunstgruppen aus dem In- und Ausland teilnehmen mit einer anschließenden großen Ausstellung, die immer sehr medienwirksam ist.

### *3.2. EUCREA veranstaltet Tagungen und Seminare zum Thema Kunst und Behinderung.*

- *Warum macht dies Ihrer Meinung nach Sinn?*

➔ Weil viele Gruppen sehr theorielos arbeiten und durch die Tagungen zum einen ein inhaltlicher Input passiert und darüber hinaus die Lage auf dem Kunstmarkt durch die Einbeziehung von Experten deutlicher wird.

- *Wer sind die TeilnehmerInnen solcher Kongresse?*

➔ Mitarbeiter von Werkstätten, von freien Kunstgruppen, Sozialpädagogen, Künstler.

- *Wie laufen solche Kongresse ab (eher Vorträge oder Erfahrungsaustausch o.ä.)?*

➔ Beides!

### *3.3. Es gab eine Fortbildung zum Kunstassistenten u.a. für bildende Kunst.*

- *Wie kam dies zustande? War der Bedarf da?*

➔ Wir haben gedacht der Bedarf ist da, die Ausbildung war auch hochkarätig, für viele Leute aber anscheinend zu lang (2 Jahre) und zu teuer.

- *Was waren Inhalte der Ausbildung?*

➔ Zum einen die Beschäftigung mit Kunsttheorien (im allgemeinen und im speziellen Kunst und behinderte Menschen), Öffentlichkeitsarbeit, Ausstellungsdesign und die Beschäftigung mit den verschiedenen Techniken der Kunst (Malerei, Graphik, Installation, usw.). Die Teilnehmer haben das selbst erprobt.

- *Wurde das Thema „Kunst in der Öffentlichkeit“ behandelt?*

➔ Ja, sehr ausführlich.

- *Wie waren die Erfahrungen mit dieser Ausbildung?*

➔ Wir konnten sie leider mangels Masse nur einmal durchführen, die Teilnehmer waren vom Umfang und den Ausbildungsinhalten sehr angetan.

- *Welche Veränderungen wird es bei der neuen Ausbildung geben?*

➔ Es wird eher kleinere Module geben, wochenendweise, die die Leute mehr in ihren Arbeitsalltag integrieren können.

#### **4. Erfahrungen/ Einschätzungen u.a.**

##### *4.1. Wie hängt EUCREA Deutschland mit EUCREA international zusammen?*

- *Wie sieht die Zusammenarbeit aus?*  
➔ Nur partiell
- *Gibt es gemeinsame Aktionen?*  
➔ Eher nicht.

##### *4.2. Einschätzung: Verändert sich durch EUCREA für Einzelprojekte etwas in bezug auf ihre Öffentlichkeitsarbeit? ➔ ??????*

##### *4.3. Welche Erfahrungen haben Sie in Ihrer Arbeit mit EUCREA gemacht?*

- *Lassen sich die Ziele, die mit der Gründung von EUCREA verbunden waren, durch diese Art der Netzworkebildung realisieren?*  
➔ Ja natürlich, man kann immer auf Projekte zurückgreifen, auf Gruppen mit langer Erfahrung bauen.
- *Wo liegen Probleme?*  
➔ Die Probleme liegen zum größten Teil in der Finanzierung, es gibt z.Zt. außer der Aktion Mensch keine konkreten Möglichkeiten. Kleinere Projekte (Theaterinszenierungen, Ausstellungen) werden überhaupt nicht finanziert. Die Qualität leidet oft, da sich die Anleiter nicht weiter fortbilden können, die Gruppen nicht kontinuierlich arbeiten können.
- *Was wäre aus Ihrer Sicht wünschenswert? (Veränderungen vorhandener Strukturen etc.)*  
➔ Die Strukturen können nur aufrecht erhalten werden, wenn eine solide finanzielle Basis da ist. EUCREA bekommt keine regelmäßige Finanzierung sondern hält sich ausschließlich mit Projekten über Wasser. D.h. das Netzwerk hat keine richtige Basis, Hilfe und Unterstützung kann oft nicht geleistet werden.,

##### *4.4. Was ist sozusagen das Endziel von EUCREA: eine eigene Szene für die Kunst von Menschen mit Behinderungen etablieren oder quasi sich selbst überflüssig zu machen und die Kunst von Menschen mit Behinderung auf dem „normalen“ Kunstmarkt etablieren?*



➔ Letzteres, da diese Kunst mit ihren ganzen Eigenarten unbedingt aus dem Ghetto raus muß, d.h. auf jeden Fall immer Kooperationen mit Künstlern und Veranstaltern eingehen, Festivals bzw. Ausstellungen lieber auch mit nicht-behinderten Künstlern anstreben. Die Qualität anheben, es gibt ganz viel laienhaftes, was auch seine Berechtigung hat, aber nicht gezeigt werden sollte. Oft findet eine Vermischung statt, die Anleiter können, da sie oftmals nicht richtig ausgebildet sind, keine richtige Unterstützung leisten. Das Thema ist eigentlich endlos.

#### ***5. Platz für weiter Anmerkungen zum Thema***

-----

Anmerkung: Der Fragebogen wurde von Frau Schubert per E-mail (02.02.06) beantwortet.

Kursiv gedruckt sind meine Fragen, nicht kursiv die wörtlichen Antworten von Frau Schubert.

## **Gespräch mit Rainer Wehr**

Donnerstag, den 16.02.06, Galerie Rainer Wehr, Stuttgart

### **Thema: Der Kunstmarkt und seine Mechanismen - Sichtweisen eines Galeristen-**

Beim folgenden Text handelt es sich um wörtliche Wiedergaben der Gesprächsinhalte (z.T. nach Rücksprache leicht modifiziert). Grundlage stellt ein Tonbandmitschnitt des Gesprächs dar.

Kursiv gedruckt sind meine Interviewfragen (Anke Gasser), nicht kursiv die Antworten von Rainer Wehr.

*Anke Gasser: Zunächst würden mich ein paar grundsätzliche Dinge im Zusammenhang damit interessieren, wie der Kunstmarkt „funktioniert“ - z.B.: Wie kommt der Galerist zu seinen Künstlern und Künstlerinnen?*

Rainer Wehr: Ich habe selbst Kunst studiert - vor fast 30 Jahren, in Düsseldorf an der Kunstakademie. Da kannte ich dann viele Künstler. Als Galerist ist man ständig mit irgendwelchen Künstlern in Kontakt, ich bin spezialisiert auf Entdeckungen von jungen Künstlern.

Ich bin ständig an den Akademien. Ich war gerade jetzt am Samstag an der Düsseldorfer Kunstakademie, da sind Jahresrundgänge. Ich bin auch immer hier in Stuttgart, in Nürnberg, in München, in Berlin und schau da, was es an Künstlern gibt, die in mein Programm passen könnten.

Ich verstehe mich als Galerist, im Gegensatz zum Kunsthändler. Eine echte Galerie, die hat eine Vision, eine bestimmte Richtung. Bei mir ist das „Kunst mit sinnlich – anschaulichem Zugang“, im Unterschied zur Konzeptkunst, wo man erst viel Hintergrundwissen braucht, um überhaupt den Inhalt zu verstehen. Aus diesem Umfeld suche ich die Künstler aus.

An Künstler zu kommen, das ist eigentlich das einfachste. Weil da ein wahnsinniges Missverhältnis besteht, dass sehr viele junge Leute Kunst studieren und es durch die Rezession immer weniger Galerien gibt, bzw. wenn einer eine Galerie aufmacht, dann sucht er sich etablierte Künstler aus oder macht mehr Kunsthandel und kommt von vorneherein dem Publikumsgeschmack entgegen, während der Galerist immer erst das Publikum erziehen muss.

*Dann gehen also eher Sie als Galerist auf die Künstler und Künstlerinnen zu als umgekehrt?*

Ja. Es kommen manchmal täglich drei / vier Künstler hier in die Galerie, die sich vorstellen wollen. Ich habe da inzwischen aber ein ganz gutes Gespür entwickelt und sage meistens „Es tut mir leid, meine Galerie ist auf die nächsten Jahre ausgebucht“. Wenn ich einen Künstler kenne und der schon ein paar mal in meiner Galerie war und er sagt „Herr Wehr, können Sie meine Arbeiten einmal anschauen, mich interessiert Ihre Meinung“ und sich daraus dann eine Ausstellung oder Zusammenarbeit entwickelt, dann ist das o.k. Aber es gibt verschiedene Kollegen, die das grundsätzlich ablehnen und das als unprofessionell anschauen, wenn ein Künstler Klinkenputzen geht.

*Es ist also eher unüblich...*

Es ist unprofessionell. Ich bin da nicht so rigide. Aber meistens geht es über einen befreundeten Künstler und verschiedene meiner Künstler haben inzwischen eine Professur an einer Akademie und sagen „schau dir mal den an, den finde ich ganz interessant“.

*Eigentlich wäre meine nächste Frage gewesen, ob es eine Art Überblick gibt wo man sich informieren kann, wo man nach Künstlern suchen könnte. Jetzt habe ich aber ein bisschen herausgehört, dass es eher informelle Wege sind...*

Es gibt natürlich Galerien, die kommerzieller ausgerichtet sind als ich, die orientierten sich dann z.B. am „Kunstforum“ oder am „ART“- Magazin. Das „Kunstforum“, das lesen fast alle Künstler und Vermittler.

Dann gibt es noch „Texte zur Kunst“, das ist aber ganz konzeptuell. Da kommt z.B. die Kunst, die ich ausstelle, praktisch gar nicht vor.

*Da geht es dann aber immer um konkrete Künstler und nicht um Methoden wie man auf jemanden aufmerksam wird?*

Es gibt natürlich Nachschlagewerke, z.B. das Kultusministerium hat einmal 5 Bände herausgegeben, wo jeder Künstler eine Seite hatte.

Beim BBK- Bund bildender Künstler, da gibt es noch Dateien und Internetauftritte. Aber Galerien suchen da bestimmt wenig. Da sucht vielleicht mal jemand, der einen Kindergarten baut und Kunst am Bau braucht. Aber selbst da ... jeder Architekt kennt irgend einen Künstler... Da läuft sehr viel über Mund-zu-Mund-Propaganda.

*Sie haben ja schon angesprochen, dass ART eine wichtige Zeitung ist oder das Kunstforum. Gibt es sonst noch irgendwelche „Schlüsselpunkte“- also ein Museum, eine Galerie, eine Messe o.ä. wo man sagen kann: wenn ein Künstler da oder da auftaucht, dann hat er es geschafft....*

Früher war die Documenta sehr wichtig. Aber inzwischen gibt es viele Veranstaltungen, wo mehr oder weniger neue Kunst ausgestellt wird, in Düsseldorf, in Köln, in Berlin und in Basel. Von daher ist diese Documenta auch nicht mehr so wichtig. Früher war das, wenn Sie auf der Documenta ausstellen konnten, sozusagen ein sicherer Karriereschub. Dann habe Sie fünf andere Galerien gefunden, die Sie vermarkten wollten, inzwischen kann rein kommerziell die Documenta vollkommen an Ihnen vorbei gehen, ohne dass Sie da hinterher große Ausstellungen haben, oder die Preise steigen.

Das wichtigste ist eben, in einer renommierten Galerie unter zu kommen.

Ich war früher in Madrid, in Köln, in Frankfurt auf Kunstmessen. Jetzt ist es gerade hip, dass man auf den Messen in London, oder in Miami oder in Basel ausstellt. Das ändert sich natürlich alle drei oder vier Jahre. Das ist wie in der Modebranche.

In der Szene kennt man mich inzwischen und mein Programm. Das ist wichtig. Am Dienstag bei der Eröffnung, da waren vielleicht 200, 250 Leute da, zum großen Teil Künstler. Die schauen sich das natürlich an, die betrachten das: Warum stellt der Wehr jetzt gerade den aus und warum stellt der nicht mich aus...

*Gibt es irgendwelche Netzwerke, wo sich Künstler zusammenschließen oder Galeristen oder Künstler und Galeristen zusammen? Gibt es in Stuttgart zum Beispiel solche Netzwerke?*

Das ist das wichtigste an einer Galerie: dass eine Galerie gute Künstler ausstellt, dass sie Sammler hat, die Geld haben und auch kaufen, dass sie Kontakt zu Kritikern hat, die die Kunst auch gut finden und dann möglichst viel drüber schreiben. Und dann noch möglichst Museumsleute - also Kuratoren von Kunstvereinen, die dann sagen: ok., den nehmen wir einmal in eine Gruppenausstellung auf. So ist z.B. der Holger Bunk jetzt im Sommer bei der Kunsthalle der Hypobank München bei einer Ausstellung über figurative Malerei dabei.

Das ist wichtig, dass ich Kontakt zu solchen Leuten habe. Einen Großteil der Einladungen und der Informationen, die ich verschicke, gehen an Leute, die nie in die Galerie kommen. Aber es ist wichtig, dass sie das Kärtchen einmal gesehen haben. Museumsleute haben dann ihre Assistenten, die das archivieren.

*Es baut sich also jede Galerie ein Netzwerk um sich herum auf. Gibt es daneben noch eine Vernetzung zwischen verschiedenen Galerien?*

Ich bin mehr ein Einzelkämpfer, weil ich auch mehr ein individualistisches Programm habe. Z.B. die Künstlerin<sup>1</sup> ist zwar jetzt mit fast 85 Jahren sehr erfolgreich, da hat sie aber fast 50 Jahre drauf warten müssen. Es gibt einzelne Galerien, die wirklich im Netzwerk arbeiten mit anderen Galerien.

Aber auf Dauer muss die Kunst schon so interessant sein, dass sie sich selbst tragend auch hält. Dass also nicht nur das Netzwerk das gut findet, sondern auch andere Interessierte.

*Ich hatte mir vorgestellt, dass es vielleicht so eine Art organisatorisches Netzwerk geben könnte. Dass sich Galeristen treffen, um Erfahrungen auszutauschen oder gemeinsam Öffentlichkeitsarbeit zu machen ...*

Da gibt es einerseits den Landesverband Galerien Baden-Württemberg, wo ich ausgetreten bin. Auf nationaler Ebene gibt es den Bundesverband BVDG. Da bin ich Mitglied. Das ist quasi unser Berufsverband. Das gibt es auch auf europäischer Ebene. Ein Berufsverband macht Werbung für uns. Da gibt es so Imageanzeigen „bei uns kommt die Kunst nicht unter den Hammer“- weil es eine gewisse Rivalität zwischen Galerien und Auktionshäusern gibt. Oder sie verhandeln mit der Bundesregierung über neue Gesetze.

*Wäre es denkbar, dass in so einem Netzwerk nun auch ein Kunstprojekt mit Menschen mit Behinderung auftauchen kann?*

Nur absolut am Rande.

*Gibt es so etwas schon?*

Ich hatte mir schon überlegt, ob ich so etwas mache. Aber das hängt mit meiner individualistischen Position zusammen und da ich ganz gerne Kunst habe, die Fragen stellt oder Ausstellungen mache, die etwas in Frage stellen. Bei mir kommt sicher dazu, dass meine Frau mit Körperbehinderten arbeitet, mein Bruder war Epileptiker, und wir kennen verschiedene Leute, die mit Stetten zu haben. Da gab es einen persönlichen Bezug. Aber das wäre eine einmalige Sache gewesen, um zu demonstrieren, dass das auf jeden Fall auch Kunst ist.

Der Kunstbetrieb ist ein richtiges Haifischbecken. Daher sage ich: „behaltet doch euren Spaß an der Kunst. Das Machen ist genauso wichtig und macht Euch Freude. Eine Möglichkeit

---

<sup>1</sup> Romane Holderried Kaesdorf

irgendwo einmal auszustellen gibt es immer, aber in diesem professionellen Kunstbetrieb ist das Klima einfach zu rau“.

*Ich erlebe das immer wieder so, dass Kunstprojekte gerade versuchen das zu durchbrechen, dass es immer heißt: der Künstler ist geistigbehindert, deswegen kann es keine Kunst sein... Dass da z.T. Leute in den Projekten mitarbeiten, die selber Künstler sind und finden, dass da spannende Sachen entstehen und dann versuchen, diese Kunst auf dem „normalen“ Kunstmarkt zu etablieren.*

Das glaube ich, dass das auf Dauer nicht gelingt. Aber unsere Gesellschaft ist ja reich und wenn da noch ein sozialer Touch dazukommt, sind auch viele Leute eher bereit, dort was zu kaufen.

*Ich lese immer wieder in Projektbeschreibungen von Kunstprojekten für Menschen mit geistiger Behinderung, dass das Ziel ist, sich auf dem normalen Kunstmarkt zu etablieren. Für mich ist deshalb die Frage: was müsste passieren, damit diese Kunst dort wahrgenommen wird?*

Das halte ich für eine absolute Illusion von diesen Leuten, die sind da einfach nicht wirklich drin im Kunstbetrieb.

Wenn das wirklich funktionieren würde, würde doch in unserer Marktwirtschaft sofort sich jemand dahinter klemmen und versuchen, da einen Haufen Kohle zu machen. Und einen Haufen Geld kann man nur machen, wenn man die Preise möglichst hochtreibt, was hier nicht möglich ist.

Da würden die von den Geistigbehinderten natürlich sagen: „das ist ja wieder typisch, es geht nur ums Geld.“ Aber wenn beides vergleichbar wäre, dann würde ich schon sagen, dass dieses marktwirtschaftliche Prinzip dann auch funktionieren müsste.

*Uwe Bender von den Schlumper in Hamburg hat z.B. schon ein Bild für 10000 DM verkauft....*

Einmal?

*Er verkauft schon immer wieder ganz gut...*

Das kann schon funktionieren. Es gibt auch in jeder Kleinstadt einen Lokalmaler, der hohe Preise erzielt, weil die ganzen Honoratioren natürlich von diesem Maler ein Bild haben müssen. Die tauchen nie im Kunstbetrieb auf, aber lokal funktioniert das.

*In der Konsequenz würde das ja heißen, dass Menschen, die nicht selbst aus dem Kunstbereich kommen und sich da auskennen, einen Künstler mit Behinderung gar nicht auf dem Kunstmarkt unterbringen können.*

Ja, aber das hat nichts mit der Behindertenkunst zu tun. Einer, der den Markt nicht kennt, und da nicht verankert ist, der kann auch einen anderen Künstler nicht platzieren.

*Nur im Bereich Kunst und Behinderung gibt es ja immer wieder die Situation, dass z.B. Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen aus dem pädagogischen Bereich entdecken, dass ein Mensch mit Behinderung kreative Fähigkeiten mitbringt.*

*Oft wollen Projekte dann aber nicht in der „Behindertenszene“ bleiben, sondern versuchen es auf dem Kunstmarkt.*

Das ist eine reine Illusion von diesen Leuten. Das ist immer der Frust von diesen Kunsterziehern, dass die immer mir gegenüber behaupten müssen, dass das was sie machen mit ihren Schülern z.B. genauso gut ist, wie das, was ich als Galerist ausstelle.

Das entspricht eben nicht der Realität.

*In Bönningheim gibt es ja das Museum von Charlotte Zander.*

*Wie wird so etwas auf dem Kunstmarkt angesehen- wird das ernstgenommen?*

Das schon. Weil die Frau Zander hat nicht nur Geistigbehinderte, sondern sie hat auch naive Kunst. Die Frau Zander hatte früher einmal so viel Geld, dass es egal war, was der Kunstbetrieb über sie dachte. Sie hat gesammelt und hat eine Galerie. Jetzt in der Rezessionsphase hat selbst so eine reiche Frau plötzlich Probleme, das Museum zu halten, was ich sehr bedauerlich finde. Ich sehe das als einen Punkt in der kulturellen Landschaft und es ist auch fürchterlich schade, dass es viel zu wenig beachtet wird.

*Sie hat ja einen Schwerpunkt auf Art Brut und stellt Kunst von Menschen aus, die lange Zeit in Heimen oder Psychiatrien verbracht haben. Wird so ein Museum eher belächelt oder als Randerscheinung abgetan?*

Ich belächele es nicht.

Aber wenn das total akzeptiert wäre, dann müsste es hier in der Politik und der Szene Leute geben, die sagen wir müssen diese Sammlung aufkaufen. Die müsste man nicht in Bönningheim zeigen, da es zu weit draußen ist.

*Für Menschen mit Behinderung werden immer wieder Kunstpreise ausgeschrieben, z.B. in Radolfzell der Behindertenkunstpreis und in München der EUWARD- europäischer Kunstpreis für Menschen mit geistiger Behinderung.*

*Werden auf dem normalen Kunstmarkt auch solche Preise ausgeschrieben?*

Es gibt Künstler, die leben nur von Preisen. Da gibt es hundert Stück. Es gibt „Kunstfond“, es gibt „Villa Massimo“ in Rom, dann gibt es „Villa Romana“ in Florenz. Kunstfond ist sehr wichtig. Kreissparkasse Esslingen, Akademie Schluss Solitude ... das ist unendlich.

*Glauben Sie, dass es für einen Künstler wichtig ist- für seine Karriere, dass er einmal einen Preis gewonnen hat?*

Die Preise haben natürlich bei uns eine starke Hierarchie. Die Profis wissen natürlich genau, welcher Preis wichtig ist. Wenn einer „Kunstfond“ bekommt, das ist dann schon oberste Qualität. Oder in London gibt es den Turner-Preis, der soviel Furore macht. Oder in Deutschland den Preis der Nationalgalerie Berlin. Aber das bekommen Künstler, die in der Szene schon sehr bekannt sind.

*Ist in der Kunstszene z.B. der EUWARD überhaupt ein Begriff?*

Ich kenn's nicht. Wenn ich dazu informiert werden würde, dann würde ich vielleicht auch hingehen. Aber ich würde niemals hingehen und sagen: den [Preisträger] muss ich mir anschauen, vielleicht kann ich den ausstellen.

*Dann ist es nur mit dem Anspruch ein Problem, wenn man eigentlich einen Behindertenkunstpreis ausschreibt und damit den normalen Kunstmarkt erreichen will....*

Das ist genauso unsinnig, wie wenn man Behindertensportler in die normale Olympiade integrieren wollte...



# **Das Projekt Blaumeier in Bremen**

## **Gespräch mit Alfons Römer**

Donnerstag, den 7.10.04, Blaumeier Atelier

### **Thema: Die Blaumeier und ihre Kunst in der Öffentlichkeit**

Beim folgenden Text handelt es sich fast ausschließlich um wörtliche Wiedergaben der Gesprächsinhalte. Grundlage stellt ein Tonbandmitschnitt des Gespräches dar.

Wörtliche Wiedergaben des Gespräches sind durch „“ gekennzeichnet. Textpassagen, die nicht mit „“ gekennzeichnet sind, sind inhaltliche Wiedergaben des Gespräches.

Kursiv gedruckt sind meine Interviewfragen (Anke Gasser), nicht kursiv die Antworten von Alfons Römer.

Alfons Römer hat sich mündlich mit der Veröffentlichung des Interviews einverstanden erklärt.

#### **Zum Selbstverständnis und den Arbeitsweisen der Blaumeier....**

Alfons Römer: „Wir differenzieren in der konkreten Ateliersituation nicht [zwischen Teilnehmern mit oder ohne Behinderung], und wir differenzieren auch nicht in der Ausstellungssituation, d.h. wenn wir Bilder präsentieren, haben wir eine Liste, auf der Liste steht ‚Preise von Bildern von Künstlern des Blaumeierateliers‘ – diese komische Formulierung muss so sein wegen dem Finanzamt, denn die Bilder gehören den Künstlern und die Künstler verkaufen die Bilder -. Weder in der Preisliste, noch in der Hängung wird differenziert zwischen sogenannten ‚Verrückten‘ und ‚Nichtverrückten‘ – man sagt bei uns auch oft *Teilnehmer*: behinderte Teilnehmer, kranke Teilnehmer, sogenannte ‚normale‘ gesunde Teilnehmer- und Mitarbeitern. Wir sagen: alleiniges Kriterium, was darüber entscheidet, ob die Bilder ausgestellt werden, ist die künstlerische Qualität.“

*Anke Gasser: Bei euch arbeiten also ganz viele verschiedene Leute. Schaut ihr da bei den Ausstellungen darauf, dass immer ein paar ‚normale‘ und ein paar ‚behinderte‘ oder ‚psychisch kranke‘ Künstler vertreten sind- habt ihr da – man könnte sagen: Quoten?*

„Ganz extrem würde das ja bedeuten, dass man keine Einzelausstellung machen kann.

Oder wenn du zwei Leute ausstellst: Muss dann davon nun einer verrückt sein und einer nicht? Nein, so gucken wir nicht. Was wir beachten, wenn wir eine Ausstellung planen, bei der mehrere Künstler präsentiert werden ist, dass die Breite der Atelierarbeit und der Künstler repräsentiert wird, also dass wir nicht eine Ausstellung machen mit Leuten, die alle

photorealistisch darstellen, sondern da geht es ja darum, dass eine gewisse Breite – auch eine gewisse Spannung- in der Ausstellung entsteht. Und zum anderen schauen wir auch unter dem [folgenden] Aspekt: wir haben 20 bis 25 KünstlerInnen die wir ausstellen. Da schauen wir, dass auch ein gewisser Rhythmus sich ergibt, dass nicht einer drei Jahre überhaupt nicht ausstellen kann, sondern dass das immer Reih um geht - und so mischt sich das einfach. Schlussendlich würden wir immer entscheiden über die *Bilder*, die wir ausstellen oder über den *Ort*.

In Bredbeck<sup>1</sup> hatten wir eine Ausstellung, da haben wir eine bestehende Ausstellung ausgepackt und haben die da hingehängt. Da gab es aber einen Raum mehr, wo wir gesagt haben: Da präsentieren wir ganz klar die Bilder von Oliver Flügge, weil in dem Raum, der so eine unruhige Struktur hat, da braucht es Bilder, die großzügig angelegt sind, mit einem großen Gestus, mit einer kräftigen, eindeutigen Farbsprache und nichts „Fusseliges“ oder so. Da haben wir nicht geschaut „wie sieht denn die Quote in der Ausstellung aus“? Das ist nicht relevant.“

*Macht ihr immer Ausstellungen mit mehreren Blaumeier-Künstlern, oder gibt es auch Einzelausstellungen?*

„Wir machen gemeinhin hauptsächlich Ausstellungen mit mehreren Leuten. Jetzt gibt es immer mal ab und an eine Anfrage [für eine Einzelausstellung] – im November wird Jürgen Klamann eine Einzelausstellung z.B. haben.“

*Inzwischen ist es ja schon ziemlich bekannt, dass das Blaumeier-Atelier ein ‚integratives‘ Projekt ist. Würdet ihr selber auf diesen integrativen Charakter auf Einladungen zu Ausstellungen usw. noch einmal hinweisen, also: wollt ihr, dass das die Ausstellungsbesucher wissen, oder wollt ihr das nicht und schreibt dann z.B. nur Namen einzelner Künstler auf die Einladung oder eben ‚die Blaumeier stellen aus‘...*

„Kommt darauf an. Wenn es eine Pressemitteilung ist, die sich konkret auf eine Ausstellung [in dieser Gegend] bezieht, die hier in der regionalen Presse rausgeht, da schreiben wir nicht noch einen Absatz drunter „Blaumeier ist das und das“. Wenn wir uns in der Öffentlichkeit darstellen, wo wir wissen, dass es Leute lesen, oder dass Leute die Adressaten sind, die Blaumeier nicht kennen, dann legen wir großen Wert darauf, dass wir das Projekt in der integrativen Bandbreite oder mit diesem Schwerpunkt auch definieren. Und versuchen das auch nutzen, um zu klären, dass Blaumeier nicht ein Projekt ist, wo Leute mit einer

---

<sup>1</sup> Ausstellung vom 24.09.04 bis 15.12.04 im Tagungshaus Bredbeck

psychischen Erkrankung oder geistigen Behinderung malen, sondern ‚Blaumeier ist ein Projekt, da malen solche und solche Leute ... oder spielen Theater‘“.

*Warum legt ihr so großen Wert auf den integrativen Charakter des Projektes und auf die gemeinsame Präsentation der Werke?*

„Die Situation ist ja, dass wir hier im Atelier auch selber künstlerisch arbeiten. Ich habe nicht nur die Funktion, dass ich assistiere, sondern kann (in eingeschränktem Maße) an meinen Sachen weitermachen und mache da auch dran weiter. Und das sind ja im Endeffekt dann auch die Geschichten, die in der Ausstellung wieder auftauchen. Von daher ist die Ausstellung nur die logische Konsequenz oder die Fortführung von unserer Arbeit. Wenn wir unsere Arbeitssituation so definieren würden, dass wir als Anleiter arbeiten würden- nicht als Teamer, der auch selber eine künstlerische Funktion innehat oder übernimmt- dann wäre das konsequent, auch die eigenen Arbeiten nicht mit auszustellen. Aber [wir sind] in der Situation, dass wir hier im Atelier das einfach als ungemein bereichernd erleben- eigentlich alle Teilnehmer, ob sie nun „verrückt“ sind oder nicht haben was davon, dass man in der Gruppe hier im Atelier steht – und die Teamer auch. Und die Leute regen sich gegenseitig an, oder WIR regen uns gegenseitig an, geben auch gegenseitig Kritik zu den Bildern - was entsteht. Und dieses Miteinander finde [so] ich interessant, dass man das dann auch in der Ausstellung transportieren muss.“

*Ich habe einmal in einem Artikel von euch gelesen, dass es ein Ziel von Blaumeier sei ‚Integration erlebbar zu machen‘ ... Wie setzt ihr das konkret um? Ist das primär die gemeinsame Ateliersituation?*

„Diese gemeinsame Ateliersituation; die Geschichte, dass wir zusammen zu Ausstellungen fahren, zu Ausstellungseröffnungen unserer eigenen Ausstellungen, dass wir einmal im Jahr für zwei Wochen zusammen in Urlaub fahren- auf eine Malreise. Das ist eigentlich ein zweiwöchiger Workshop, bei dem jeder Teilnehmende oder Mitreisende seinen Teil an der normalen Hausarbeit, am Alltag übernimmt, ob es Kochen ist, oder das Atelier aufräumen, Papier aufziehen, wo wir darauf schauen, dass man normal miteinander umgeht. Wer in der Situation ist, seine Hände so zu gebrauchen, dass er Papier aufziehen kann, der muss das dann auch tun. Und nicht aufgrund der Tatsache, dass er zahlender Teilnehmer ist bei der Malreise oder gerade Urlaub hat oder aufgrund seiner Behinderung sagt ‚ich zieh jetzt kein Papier auf‘. Wirklich einen normalen Umgang miteinander zu pflegen. Und das nicht nur in der Ateliersituation, sondern auch in der Bewegung nach draußen. Dass wenn wir auf eine Reise gehen oder wenn wir eine Ausstellung eröffnen, dass es völlig normal ist, dass wir da auftauchen und dass unsere Leute da auch auftauchen.“

*Welche Rolle spielt ‚Behinderung‘ oder ‚Krankheit‘ für euch?*

„Behinderung oder Krankheit spielt eigentlich keine Rolle. Sondern was mich interessiert sind die Menschen, mit ihren persönlichen Eigenheiten, Besonderheiten, und vor allem mit ihren künstlerischen Fähigkeiten, die sie mitbringen. Behinderung kannst du ja zum einen negativ definieren, indem du sagst ‚der kann nicht laufen‘, oder ‚der hat nur ein Bein‘ - oder du kannst sagen ‚der ist ein wunderbarer Tänzer, der macht eine tolle Bodenakrobatik, der kann wunderbar rollen, und sich bewegen‘. Du kannst diese Qualität dann sehen. Aber wenn du immer nur sagst ‚das ist der, der hat nur ein Bein‘, oder ‚der kann keinen geraden Strich ziehen‘, dann definierst du die Leute negativ. Und das versuchen wir in dem Falle nicht reinzupacken.“

*Wie ist das denn mit der ‚künstlerischen Begabung‘ bei den Blaumeiern.... Müssen die Leute besonders begabt sein, um bei euch mitzumachen?*

„Blaumeier in der Historie ist ein Angebot, das sich an alle richtet. Wir haben aber im Malbereich auch eine Entwicklung gemacht, die dahin führt, dass wir den offenen Nachmittag – den Donnerstag Nachmittag- haben, da kann jeder kommen. Er wird eingeführt in die Situation, in das Atelier, kriegt viel erklärt - wenn er es erklärt haben will - und kann malen. Donnerstags ist ein offenes Angebot.

Die anderen Kurse sind feste Kurse, die stehen nicht allen Leuten, die interessiert sind, offen. Sondern da schauen wir auch: Wer hat Interesse? Wer ist hier schon längere Zeit bekannt? Wer ist sehr aktiv als Maler und wer ist auch malerisch spannend?“

*Können die Arbeiten, die ihr ausstellt, also Donnerstags und an anderen Tagen entstehen?*

„Wir differenzieren zwischen Leuten, die wir archivieren und sammeln [und Leute, deren Arbeiten nicht gesammelt werden]. Die Arbeiten [die gesammelt und archiviert werden] sind die Grundlage für Ausstellungen. Die Bilder, die nicht archiviert, nicht gesammelt werden, das sind zum einen schlechte Bilder von den Leuten, die wir archivieren. Die können die Leute mit nach Hause nehmen. Schlechte Bilder stellen wir nicht aus. Und zum anderen sind das auch Bilder von den Malerinnen, die hier im offenen Angebot dabei sind, wo wir sagen, die Bilder sind einfach nicht so spannend, dass die archiviert und gesammelt werden. Aber die Leute, die wir ausstellen, die tauchen in der Regel an anderen Tagen auf als am Donnerstag. Am Donnerstag sind die auch da, weil das Atelier ja offen ist. Aber die haben ihre Zeiten auch außerhalb des Donnerstags.“

*Spielt es dann also auch keine Rolle, ob der Künstler behindert ist oder nicht, wenn ihr entscheidet, wer archiviert wird und wer nicht?*

„Alles was malerisch spannend ist. Wobei die Mitarbeiter darüber entscheiden- wir sind ja vier Mitarbeiter im Malbereich. Wir setzen uns zusammen und beurteilen die Arbeiten. Und wir entscheiden darüber und holen uns mitunter von außen auch noch Fachleute, wenn wir bei Arbeiten unsicher sind, z.B. [fragen wir dann] befreundete Galeristen, wo wir sagen: ‚das sind Arbeiten, die wir zusammengestellt haben, bei denen sind wir uns nicht sicher‘.... Aber eigentlich entscheiden wir darüber, wer gesammelt wird und wer nicht gesammelt wird.“

*Also legt ihr eindeutig Wert auf die Qualität eurer Arbeiten?*

„Ja. Auch wenn wir Ausstellungen präsentieren – einem Galeristen z.B., wenn wir eine Ausstellung zusammenstellen – dann geben wir dem Galeristen keine Auskunft darüber, ob die Leute ‚ne Macke haben‘ oder nicht. Es geht wirklich nur um die Bilder.“

*Glaubst du, es könnte ein Nachteil sein, wenn die Leute wüssten, ‚der oder der ist behindert‘. Meinst du, die Betrachter wären dann voreingenommener als wenn sie es nicht wissen?*

„Ja, wenn du ein Bild siehst, das mit dem Mund gemalt worden ist und das ist ein schlechtes Bild, dann sagst du ‚oh, das ist aber toll, das ist mit dem Mund gemalt‘... Aber ganz objektiv gesagt: ob der das mit dem Mund malt oder mit dem kleinen Zeh- es bleibt ein schlechtes Bild.“

*Wo möchtet ihr eure Bilder ausstellen? Die Schlumper z.B. haben ja als Zielvorstellung die Orte, wo auch sonst Kunst ausgestellt wird. Ist das bei euch auch so?*

„Ja, zum einen stehen wir gerne mit unseren Ausstellungen in Galerien und etablierten Kunsthäusern, zum anderen reizen uns aber mit unter auch besondere Orte, die wir dann gestalten können. Letztes Jahr z.B. haben wir einen ‚Lagerverkauf‘ gemacht, da haben wir schlechte Bilder, alte Bilder verramscht. So richtig Resteramschverkauf. Das war eine witzige Aktion, da haben wir irre Presse gekriegt, weil das künstlerisch einfach ganz witzig war. Das kannst du alle fünf bis zehn Jahre mal machen. In diesem Jahr haben wir schon diverse Anfragen dafür gekriegt. Da haben wir gesagt, ‚das machen wir nicht‘. Aber so ein ehemaliges Porzellan-Kaufhaus, wo noch die Regale drin sind, das wirklich als Kaufhaus zu gestalten – mit Bildern – so was ist reizvoll.“

*In welchem Kontext stellt ihr am liebsten aus – mit anderen Künstlern, Gruppen oder nur als ‚Blaumeier‘?*

„Ich finde es schön, wenn Blaumeier-Künstler auch mit anderen Künstlern zusammen ausstellen können. Ein wesentliches Kriterium dabei ist, dass wir nicht mit Leuten ausstellen, die ganz klar sagen ‚alles was hier gezeigt wird ist Kunst von Behinderten‘. Dahingehend haben wir auch mit Rolf damals bei den Schlumpen die Absprache getroffen [dass es zwei getrennte Ausstellungsbereiche für beide Projekte gibt]<sup>2</sup>, weil das Rolf aber genauso gestört hat mit den Blaumeiern auszustellen, wie wir sagen wir finden die Schlumper ganz toll, ich finde die Künstler persönlich super, ein ganz spannendes Projekt, ich finde das auch schön, wenn Blaumeier da im Zusammenhang mit den Schlumpen ausstellt, - finde aber wichtig, dass in der Ausstellungskonzeption – wie das dann auch bei Hapag gewesen ist -klar ist, das sind zwei verschiedene Projekte und das eine Projekt arbeitet so und das andere arbeitet anders. Wir bekommen auch mitunter Anschreiben, wo Ausstellungen konzeptioniert werden, die jetzt gezielt Arbeiten von einer Person mit geistiger Behinderung wollen. Da gibt’s regelmäßig Ausschreibungen. Da beteiligen wir uns als Blaumeier erst mal nicht, halten das aber auch nicht zurück, sondern gehen mit diesem Bewerbungsschreiben ins Malatelier und sagen ‚hier gibt’s ne Ausschreibung und das und das sind die Inhalte. Die suchen eine Person, die ganz klar sagt, ich habe eine geistige Behinderung und ich will meine Bilder unter dem Kontext ausstellen‘. Da war einmal jemand da, der hat gesagt, ‚das kratzt mich nicht‘... da haben die Betreuer schlussendlich auch gesagt, ‚das finden wir o.k‘, haben den Künstler da auch mit unterstützt. Die haben gesagt, ‚o.k., dann unterstützen wir das, dass du das kannst,

---

<sup>2</sup> Ausstellung „Köpfe, Körper, Kreaturen“ – Ausstellung mit Werken von Schlumpen und Blaumeiern vom 17.06.04 bis 16.07.04 bei Hapag Llyod in Hamburg

wenn du das [machen] willst und die anderen das gutfinden`. Dagegen habe ich letzstens fast eine auf die Backe gekriegt- weil sich einige Teilnehmer von uns dann doch auch tierisch aufregen würden und sagen würden ‚ich hab keine Behinderung` oder ‚ich will nicht unter diesem Aspekt Behinderung definiert werden – meine Bilder sind Kunst und ich hänge die gerne in die Hamburger Kunsthalle oder in die Deichtorhallen, aber nicht bei irgendeinem Wohlfahrtsverband, der eine Ausschreibung für Kunst von Leuten mit geistiger Behinderung [macht]`“.

*Wenn nun also ein Blaumeier-Künstler an so einer Ausstellung teilnimmt – ist das dann auch noch unter dem Namen ‚Blaumeier` oder ist das dann völlig losgelöst davon?*

„Das ist dann der Mensch so und so und in der Vita, die er mit abgibt, steht dann ‚malt im Blaumeieratelier`“.

*Was ist deiner Meinung nach das Besondere an einer Blaumeierausstellung – was unterscheidet eine Blaumeierausstellung von anderen Ausstellungen?*

„Das Besondere – ich finde, dass eine große Bandbreite von unterschiedlichen Kunstverständnissen- was alles Kunst sein kann- dass das ein wesentliches Kriterium in der Blaumeierausstellung ist.“

*In der Literatur findet man es sehr häufig, dass die Kunst von Menschen mit Behinderung oder mit psychischen Erkrankungen mit Begriffen wie ‚Outsiderart` oder ‚Art Brut` belegt werden. Benutzt ihr selber solche Begrifflichkeiten oder werdet ihr von außen unter solche Begriffe gestellt?*

„Das ist ein Begriffsfeld, wo du natürlich in dem Bereich reinkommst. Sobald die Leute verstehen, was bei Blaumeier passiert, ist es klar, dass die reine Begrifflichkeit von Art Brut nicht mehr passt. Das passt schon bei den Schlumpen nicht mehr, in dem Augenblick, wo die sich im Atelier treffen, mit dem Vorsatz Kunst zu machen, ist das schon keine Art Brut mehr. „Outsiderart“ ist ja ein Schlagwort, das auch immer wieder auftaucht- benutzen wir selber zum Definieren unserer Arbeit nicht. Es würde es uns, glaube ich, viel einfacher machen, auch auf dem Kunstmarkt würde es uns das einfacher machen, wenn wir mit unseren Arbeiten in so einen Standart reinpassen würden. Wenn wir sagen würden ‚wir machen Outsiderart` oder ‚wir machen Art Brut` oder ‚Raw-Art`, oder was es alles gibt. Aber das beschreibt die Vielfalt des Ateliers halt nicht. Das ist halt nicht homogen.“

*Werdet ihr nicht manchmal trotzdem so eingeordnet, auch wenn es eigentlich nicht passt?*

„Ich wüsste nicht, dass es in der letzten Zeit einen größeren Artikel gegeben hätte [wo das so war]. Aber es ist mir bekannt, durchaus auch aus unserer Arbeit.“

*Habt ihr außer bei den Ausstellungen sonst noch Berührungspunkte zur Öffentlichkeit, also Kooperationsprojekte, Workshops oder ähnliches?*

„Ja, wir haben ja nicht nur über Ausstellungen Kontakt zur Öffentlichkeit, sondern da wir sehr verschiedene Bereiche anbieten bei uns im Atelier – also Theater, Malerei, Maskenbau, Maskenspiel, Musik – sind wir natürlich in der Öffentlichkeit auf vielfältige Art und Weise vertreten. Darüber hinaus kommen wir über unsere Aktionen auch ins Fernsehen, mit Dokumentationen. Es gibt z.B. eine Dokumentation über zwei Malerinnen, mit denen ich vor fünf Jahren nach New York geflogen bin, wo wir ne Ausstellung gehabt haben. Da gibt es eine halbstündige Dokumentation darüber, die wiederholt sich laufend im Fernsehen. Es gibt die Kooperation mit Eike Besuden, einem Filmemacher, der gemeinsam mit Pago Balke einen Kinofilm „Verrückt nach Paris“ gedreht hat. Das ist ein ganz großes Aushängeschild für Blaumeier – Theaterbereich und Musikbereich mit der Gummiband gewesen. Wir sind gerade ganz aktuell wieder im Gespräch einen weiteren Film [zu machen], nicht nur mit Schauspielern, sondern wo auch die Arbeit thematisiert wird. Das wird wahrscheinlich ein Vorabendfilm fürs Fernsehen, das wird gerade konzeptioniert. Da arbeiten wir wieder mit dem selben Filmemacher zusammen und mit einem Drehbuchautor aus Berlin. Das ist der eine Bereich – Film.“

Dann gibt es Kooperationen im Bereich Fotografie. Eine Malerin von uns ist auch als Fotografin tätig, die gemeinsam mit einem etablierten Bremer Fotografen Ausstellungen gemacht hat. Wir überlegen gerade, ob wir im nächsten Jahr mit diesem Fotografen zusammen auch wieder eine künstlerische Kooperation eingehen. Anlässlich von verschiedenen Produktionen gibt es Kooperationen, wie z.B. jetzt zwischen Blaumeier und einem Bremer Orchester, die machen Livemusik für diese Carmen – Theaterproduktion. Früher haben wir mit einer Londoner Gruppe kooperiert. Und über Eucree vermittelt auch mit Cooperation SBL in Vilz kooperiert. Mit dem Partnerprojekt in Vilz haben wir uns getroffen. Die haben zum einen Workshops hier gemacht und wir haben an Workshops in Belgien teilgenommen. Also da stehen wir eigentlich im Austausch.“



*Würdest du den Bereich Malerei des Blaumeierprojektes immer im Kontext mit dem Gesamtprojekt sehen? Dass sich das irgendwie alles verbindet, wenn man in die Öffentlichkeit tritt?*

„Nein. Wenn wir ein reines Ausstellungsprojekt machen, dann geht Blaumeier mit Malerei an die Öffentlichkeit. Es verquickt sich halt ganz schnell. Weil es oft nahe liegt, dass bei einer Ausstellungseröffnung von Blaumeier vielleicht auch ein kulturelles Event von Blaumeier geboten wird, dass der Chor singt... Genauso ist es aber auch üblich, dass wir andere Musiker, andere Künstler einladen, Ausstellungseröffnungen zu machen. Es differenziert sich schon zwischen den einzelnen Künsten.“

*Aber es kommt schon öfters vor, dass verschiedene Blaumeierbereiche zusammenarbeiten?*

„Ja, da schauen wir auch, dass wir Überschneidungspunkte haben und die auch kriegen, trotz der Differenzierung in einzelne Kurse und obwohl jeder Kurs eigentlich relativ autark vor sich hinarbeitet.“

*Wie wichtig ist es für Euch, von der Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden, also in der Presse wahrgenommen zu werden oder Ausstellungen zu machen?*

„Ich denke, dass es für Blaumeier überlebenswichtig ist, eine Öffentlichkeit positiv zu erreichen. Weil wir ja keinem freien Träger angehören, wir sind unabhängig. Wir tragen als eigenständiger gemeinnütziger Verein die Arbeit aus eigenen Kosten heraus, werden finanziert bis zu maximal einem Drittel der anfallenden Kosten von der Stadt Bremen. Das heißt 2/3 des Geldes muss erwirtschaftet werden – über Honorare, Gage oder Ausstellungserlöse oder Verkaufserlöse. Aber auch – ganz wesentlich- über Spenden, Fördermitgliedschaften, von den Stiftungen, die Aktionen von uns gezielt fördern. Wenn du nicht in der Öffentlichkeit bist mit deinen Ergebnissen, mit deinen Produktionen, dann erreichst du keine Spender und es gibt auch bei einer Stiftung keinen Grund, dass die einen finanzieren.“

*Du hast vorher gesagt, die Bilder gehören den Künstlern. Wie ist das dann, wenn ihr Bilder bei Ausstellungen verkauft – wer bekommt dann das Geld?*

„Das Geld geht an die Künstler. Wir haben mit den Künstlern eine Vereinbarung getroffen, die existiert schriftlich – also wenn jetzt einer sagt, er macht das nicht, dann werden uns sogar die Hände gebunden – wir sagen: das Atelier bekommt 70% des Verkaufserlöses, das spenden die Künstler an Blaumeier zurück, um mit diesem Geld den laufenden Betrieb auch ein Stück

weit zu finanzieren. Diese 70% ans Atelier können sich auch mindern, wenn wir z.B. in einer Galerie ausstellen, wo der Galerist 40% des Bildpreises bekommt – die Bilder kosten ja egal wo sie ausgestellt werden immer gleich- dann bekommt der Künstler trotzdem seine 30% von dem, was es eigentlich gekostet hat und das was mehr als die 30% sind, gibt der Künstler dann ans Atelier.

Die Leute kommen ja in ihrer Freizeit hier her, werden teilweise von ihrer Arbeit in irgendwelchen Behinderteneinrichtungen freigestellt, dass sie hier malen können, aber Blaumeier ist ja kein Träger, bei dem die Leute Kunst machen können und das als Arbeit anerkannt wird. Von daher gehören die Ergebnisse der Arbeit, die die Leute hier malen, den Künstlern - auch wenn wir das Material haben, den Raum, oder eventuell auch Anregungen oder Hilfestellungen geben. Das ist deren geistiges Eigentum. Und mit den Leuten, die wir archivieren und sammeln haben wir eben ein Einverständnis, dass wir mit den Bildern, die wir ausgewählt haben, im Sinne von Blaumeier arbeiten können. Die Sachen lagern wir dann in unserem Lager. Wenn die Künstler ihre Sachen haben wollen – das kam auch schon vor – dann müssen wir eben ins Lager fahren und den Leuten ihre Bilder geben. Aber dann können wir sie auch nicht mehr ausstellen.“

*Welche Erfahrungen habt ihr mit Reaktionen der Öffentlichkeit auf die Kunst von Blaumeier bisher gemacht?*

„Bei Ausstellungseröffnungen, Ausstellungen selber reagieren die Leute zum großen Teil sehr positiv. Das liegt aber –denke ich- ein Stück weit auch daran, dass zu einer Ausstellungseröffnung sowieso nur interessiertes Publikum kommt. Da fällt ja eigentlich niemand per Zufall rein und sagt ‚oh- blöde Kunst‘ oder so. Interessant ist es, wenn du eine Ausstellung in einem Raum hängst, in dem sowieso schon Leute rumlaufen, da bekommen wir dann relativ direkte – ja ungeschminkte – Reaktionen. Das reicht von Begeisterung über die Arbeiten, bis hin zu [Äußerungen wie] ‚ach, das kann mein Kind auch‘ oder ‚das kann ich auch‘ – bei Arbeiten, die dann eher aus dem Bereich kommen, die du locker bei Art Brut z.B. einsortieren könntest. Aber auf den Kommentar ‚hier haben sie einen Stift, machen Sie auch mal so was‘, hauen die Leute dann auch ab. Generell werden die Arbeiten und die Bilder eigentlich sehr positiv wahrgenommen.

Bei der BAG<sup>3</sup> haben wir Führungen gemacht durch die Ausstellung, bei denen wir den Leuten nichts über die Künstlerpersönlichkeiten erzählt haben, sondern die Malweise erläutert haben, oder gezeigt haben, was sich da für künstlerische Entwicklungen abzeichnen, in welche

---

<sup>3</sup> BAG= Bremer Arbeit GmbH, Blaumeieraussstellung im Oktober 04

Richtung das geht. Da habe ich eigentlich auch sehr positive Erfahrungen mit gemacht, dass die Leute sehr interessiert waren. Interessant ist auch, dass mitunter Leute, die nicht soviel Ahnung von Blaumeier haben, dann durch die Ausstellung laufen und sagen ‚das alles haben Behinderte gemacht?‘ Ein anderer Spruch der gerne kommt ist - wenn ich dann am Infostand stehe und offensichtlich als Mitarbeiter zu erkennen bin- dass mich dann jemand fragt: ‚Wer hat denn hier was gemacht? Welche Arbeit stammt denn hier von jemand mit Behinderung und wer ist hier sogenannte normal?‘ Da gehen wir dann aber auch nicht drauf ein. Wir sagen dann ‚das erzählen wir nicht. Die Künstler sind ja anwesend, sie können ja die Leute fragen, ob sie eine Behinderung haben oder nicht oder ob sie geistig krank sind‘. Das ist denen dann auch peinlich.... Es gibt aber auch Teilnehmer von uns, die sich bei einer Ausstellungseröffnung vorne hinstellen – unabgesprochener Weise- und sagen, dass sie irgendeine Erkrankung haben und ein Statement zu ihrer Arbeit und dem Titel abgeben. Kommt auch vor, das war jetzt gerade bei der letzten Ausstellungseröffnung in Bredbeck zum Beispiel.“

*Sind dann die Künstler bei den Vernissagen auch immer persönlich anwesend?*

„Ja, das streben wir an. Das ist nicht immer möglich, weil manche von unseren Teilnehmern auch schon etwas tüddelig oder tadderig sind oder wenn da ein Betreuer mitkommen muss, dann passt das mitunter von deren Seite nicht. Aber generell bieten wir die Ausstellungseröffnungen immer allen Teilnehmer an und gucken auch, dass es geht, dass die zu den Ausstellungseröffnungen kommen.

Finde ich auch ganz wichtig, denn bei einer Ausstellungseröffnung mit meinen Bildern würde ich auch gerne dabei sein. Das ist ja auch eine Chance, in direkten Kontakt zu kommen und Reaktionen zu bekommen auf die eigenen Bilder, auf die eigenen Arbeiten. Das ist ganz wichtig.“

*Mich würde nun noch eine persönliche Einschätzung von dir interessieren: Glaubst du, dass man durch ein Projekt wie Blaumeier die Sichtweise auf Behinderung oder Krankheit verändern kann, wenn man eben an die Öffentlichkeit geht?*

„Ja, das glaube ich schon. Ich denke, es ist schon wesentlich, ob es selbstverständlich ist, dass du Kunst unter dem Aspekt *Behinderung* ausstellst, oder ob du Kunst von verschiedenen Leuten unter dem Aspekt der *Kunst* ausstellst. Ob du mit Menschen umgehst, indem du ihre Stärken siehst und ihre Stärken ansprichst, förderst und auch an die Öffentlichkeit so gehst, dass du nicht ein Manko, sondern eine Stärke definierst oder eine Stärke aufzeigt von

Menschen. Wobei man einfach auch sehen muss, wie viele Einrichtungen es gibt, die in dem Bereich arbeiten, wo wir auch arbeiten – oder mit behinderten oder kranken Menschen arbeiten- wie oft es selbstverständlich über die Lippen kommt über eine ‚Behinderung‘ zu sprechen, über ein ‚Manko‘ zu sprechen und wie wenig Projekte damit in unserem Sinne umgehen. Oder die Schlumper, die ja nun ganz anders arbeiten wie wir, aber die sich auch hinstellen und sagen ‚das ist Kunst was hier ist und das ist klasse und die Leute sind gut, die das bringen und das sind Künstler‘.“

Zu den Rahmenbedingungen:

Es gibt 10 bis 12 Atelierplätze, wovon nach Möglichkeit zwei MitarbeiterInnen dabei sind und ein/ eine Praktikant / in. Die Mitarbeitenden beraten die TeilnehmerInnen, arbeiten aber auch selbst künstlerisch im Atelier – soweit die anderen Aufgaben (Betreuung / Beratung) dies zulassen.

Blaumeier – Atelier

Travemünder Str. 7a

28219 Bremen – Walle

## **Gespräch mit Rolf Laute**

am 28. und 29.09.04, Galerie der Schlumper

### **Thema: Kunstwerke der Schlumper in der Öffentlichkeit**

#### **-Ausstellungen und Kunst im öffentlichen Raum –**

Beim folgenden Text handelt es sich um inhaltliche oder wörtliche Wiedergaben der Gesprächsinhalte. Grundlage stellt ein Tonbandmitschnitt zweier Gespräche dar.

Wörtliche Wiedergaben des Gespräches sind durch „“ gekennzeichnet. Textpassagen, die nicht mit „“ gekennzeichnet sind, sind inhaltliche Wiedergaben des Gespräches.

Kursiv gedruckt sind meine Interviewfragen (Anke Gasser), nicht kursiv die Antworten von Rolf Laute.

Rolf Laute hat sich mit der Veröffentlichung dieses Interviews einverstanden erklärt.

#### **Teil 1: Gespräch am 28.09.04**

##### **Ergänzungen zur Pressearbeit der Schlumper:**

Über die Schlumper haben eigentlich von Anfang an nicht nur ganz kleine Zeitungen berichtet. Die Schlumper wurden 1984 gegründet und bereits 1985 erschien im Stern ein siebenseitiger Artikel über das Projekt. Dabei ging die Initiative nicht von den Schlumpfern aus, sondern von der Presse.

Journalisten hatten die erste Ausstellung der Schlumper gesehen. Daraufhin machten Fotografen Fotos von einigen Schlumpfern und gaben sie dem Stern. Die Fotos weckten das Interesse der Zeitung, daher kam dann ein Reporter des Stern zu den Schlumpfern und schrieb einen Artikel zu den Fotos.

Im selben Jahr – auch 1985 – kam im Fernsehen ein 45min Film über die Schlumper. Dieser entstand durch private Beziehungen von Rolf Laute zu einem Filmemacher, der Künstlerfilme macht und dann eben auch einen Film über die Schlumper drehte.

Pressemitteilungen wurden immer an die Medien geschickt, wenn es um Ausstellungen oder Veranstaltungen ging.

1993 entstand dann ein weiterer 45 min Film.

*Anke Gasser: Worauf legst Du Wert, wenn Kunstwerke der Schlumper in die Öffentlichkeit kommen – was ist dir dabei wichtig?*

Rolf Laute: „Ich bin dafür, dass man das Beste zeigt, und die schlechten Bilder vorher zurückhält. Und die Frage ist natürlich: Was sind die besten Bilder. Und da gibt es keine

konkreten Kriterien, das ist einfach eine Erfahrung, die dem zugrunde liegt, wenn man sich wie ich seit beinahe 40 Jahren nur mit Bildern beschäftigt hat. Dann hat man so einen ‚instinktiven Riecher‘ für bildnerische Qualität, weil man ja im Hinterkopf vergleicht – mit dem was man kennt. Und man kennt natürlich dann sehr sehr viel und versucht das abzusetzen gegen das, was jetzt der Schlumper anbietet. Also eine Originalität, etwas was man als überraschend, neu empfindet – das sind ja eigentlich Kriterien für Qualität von Kunst. Nicht dass man sagt, ‚das kennen wir schon, das macht der so ähnlich und der so ähnlich‘. Das ist dann eigentlich immer die Krönung: wenn man so etwas findet bei den Bildern: das Bild, das es bisher noch nicht gegeben hat. Jeder Maler strebt ja an, ein Bild zu malen, das es vorher nicht gegeben hat. Und jeder strebt auch an, dass das letzte Bild das beste Bild ist, dass man sich also permanent steigert. Das tun die Schlumper natürlich nicht. Diese Steigerung, das ist mehr eine Zufälligkeit, ein Glücksfall. Und es sind ja nur ganz Wenige, die z.B. auch unterscheiden können, dass dieses Bild besser oder schlechter ist. Ich hatte gerade in der letzte Woche einmal vier Bilder von U. nebeneinander gestellt und ihn gefragt: Welches von denen findest du denn am Besten. Und dann hat er so geguckt und hat tatsächlich das genannt, was ich auch von den vieren am Besten fand. Das hat mich eigentlich sehr überrascht. Ich weiß, früher hat er alles grundsätzlich toll gefunden, was er gemacht hat – völlig selbstkritiklos. U. hält sich ja für den größten Maler der Welt, nicht nur von Hamburg oder von den Schlumpfern. Er ist die absolute Nummer eins weltweit. Bei Museumsbesuchen und so – die ich ja früher auch mit ihm gemacht habe, hat er dann auch bei Bildern von Picasso gönnerhaft gesagt: ‚na ja, ganz gut, aber meine Bilder sind besser‘. Oder Max Ernst – da haben wir einmal eine Ausstellung in Düsseldorf besucht – da ist er dann im ersten Raum noch mitgegangen und dann sagte er ‚ich geh lieber Cola trinken‘ und dann saß er in der Cafeteria“.

*Du hältst es also für besonders wichtig, nur das Beste zu präsentieren. Würdest du also sagen, dass das bei den Schlumpfern genauso ist wie bei anderen Künstlern?*

„Die anderen Künstler haben natürlich diese Möglichkeit viel stärker. Die, die eine akademische Ausbildung haben, studiert haben, die können selber – manchmal – schon sagen „dieses Bild ist mir nicht gelungen, das stelle ich nicht aus“. Aber auch bei denen ist ja oft eine andere Instanz entscheidend: nämlich z.B. der Galerist, einfach der, der die Ausstellung macht. Der sagt: Dieses Bild will ich haben. Da stecken dann z.T. auch andere Beweggründe dahinter, nämlich die Verkäuflichkeit eines Bildes. Der hat also den Kunstmarkt im Kopf: Nämlich was ist im Moment so der Trend. Und dieses Wissen, was der Trend ist, das haben natürlich auch Künstler, die normal intellektuell begabt sind, bis zu einem gewissen Grade,

das sieht man auch daran, dass viele doch ihren Stil ändern. In der Zeit, als die ungegenständliche Malerei ‚in‘ war, malte man eben ungegenständlich, und dann kam das Gegenständliche und dann sprang man um. Das würde z.B. ein Schlumper auch nicht tun. Einer, der hier bei uns abstrakt malt – die guten Abstrakten leben ja eigentlich gar nicht mehr- ich denke da vor allem an Inge Wulff z.B., die hätte nie ihren Stil geändert, weil da irgendwas anderes angesagt ist. Die würde ihn auch nicht ändern, wenn einer der Assistenten hier sagt ‚jetzt mal mal ein Männchen, schön groß – und nicht diesen ganzen Tüddelkram‘. Das würden sie [die Schlumper] auch nicht machen- das können sie auch gar nicht. Das ist auch das, was ich an den Bildern besonders schätze: Dass das ehrliche Bilder sind. Authentische Bilder. Unverstellte Bilder, nicht irgendwo per Anleihe abgekupfert – so könnte man auch sagen. Diese Möglichkeiten, sich an anderer Kunst zu orientieren, die steigen natürlich mit abnehmender Behinderung. Die, die hier bei uns lesen und schreiben können und sich auch für Bücher interessieren - was ja bei den Jüngeren eigentlich schon der Fall ist – man könnte eigentlich so pauschal sagen, das sind auch die, die die uninteressanteren Bilder machen“.

*Weil sie sich mehr von außen beeinflussen lassen?*

„Die sind nicht mehr so eigen. Das Phänomen ist ja in der Entwicklung eines Kindes auch zu beobachten: Im Vorschulalter, wenn die Kinder einfach aus Lust am Zeichnen und Malen etwas machen, dann sieht das anders aus, als schon in der ersten Klasse in der Schule, wenn die Lehrerin eine Aufgabe stellt. Und dann vielleicht diese Lösungen in einer Reihe im Flur aufhängt. Dann beginnt schon eine Bewertung: der ist besser als der. Und wonach geht sie da eigentlich? Der hat die Aufgabe besser verstanden. In der Schule wird vielleicht gesagt: wir malen einen Baum und der steht auf einer Wiese. Klar – Wiese ist grün. Der Baum soll in der Mitte stehen und schöne Blätter haben. Und im Hintergrund ist der blaue Himmel. Und dann sind die Bilder alle sehr gleich – völlig unpersönlich eigentlich. Also mit kleinen Differenzen- einer hat das vielleicht etwas ausführlicher gemacht und einer weniger. [...]

Und mit dieser Verschulung beginnt es, dass diese Spontaneität langsam abgebaut wird. Auch aufgrund der zunehmenden Intelligenz oder dem Umgang mit Überlegungen, das Rationale. Und bei einem Menschen mit geistiger Behinderung – und vor allem wenn er sehr stark geistig behindert ist – [ist das anders]. Ich würde da bei unseren Schlumpen z.B. an M. denken, an J., auch an M. – eigentlich auch H.. H. ist ja ein ganz toller Maler, aber er ist schon recht eingeschränkt. Er kann ja auch nicht lesen und schreiben. Er kann was abschreiben. Auch U. wird es nie in seinem Leben schaffen – obwohl er es immer wieder anstrebt – lesen

und schreiben zu lernen. Das wird er nie schaffen- diese Leute sind es eigentlich auch, die die besten Bilder malen. Weil die lassen sich nicht verschulen.“

*Glaubst du also, dass eine Behinderung quasi manchmal ein Vorteil sein kann, für das künstlerische Tun?*

„Das könnte man so ausdrücken. Und trotzdem würde ich eben ungern davon sprechen „das ist Kunst von Geistigbehinderten“. Sie haben sich eben frei gemacht von diesen Fremdeinflüssen, wie normalbegabte Kinder es nicht können. Sie haben sich einfach diese Freiheit erhalten. Man könnte natürlich sagen: Aufgrund ihrer Behinderung. Das ist irgendwie doof – *weil sie behindert sind können die das*. Es ist ja nicht so, dass jeder Geistigbehinderte nun auch gut malen kann. Es gibt stark Geistigbehinderte, die gar keine Lust zum Malen hätten und natürlich auch nichts malen würden. Also eine bildnerische Begabung ist ja auf jeden Fall vorhanden.“

*Aber die ist ja dann unabhängig von der Intelligenz...*

„Ja“.

*Du hast ja gerade schon gesagt, dass die Behinderung der Schlumper nicht so eine große Rolle spielen sollte. Wie werden denn die Werke der Schlumper bei Ausstellungen präsentiert – so wie die Werke eines Künstlers ohne Behinderung? Es gibt ja z.B. auch die Meinung, dass bei behinderten Künstlern die Biographie des Künstlers in der Präsentation Berücksichtigung finden soll....*

„Ich würde keinen Unterschied zwischen einem behinderten und einem nichtbehinderten Künstler sehen. Wenn ein nichtbehinderter Künstler seine Biographie verschweigen will, hat er die Freiheit, dies zu tun. Bei der Präsentation der Bilder machen wir kleine Schildchen ran, da steht der Name, das Geburtsdatum – und mehr steht da gar nicht als Biographie. Man weiß eben: die Schlumper sind eine Werkstatt für Behinderte oder Teil einer Werkstatt für Behinderte. Man weiß, die Schlumper sind eine Gruppe von Künstlern, und eine gewisse Gemeinsamkeit ist ihre Behinderung. Und wenn es Schlumperaustellungen sind, dann lässt sich das ja nicht verheimlichen und das wäre auch Quatsch. Mir liegt ja auch über das Künstlerische hinaus daran, dass die Leute, die das machen am gesellschaftlichen Leben teilnehmen. ‚Teilhabe‘, das ist ja immer dieser Ausdruck, den man gebraucht- Teilhabe und Selbstbestimmung usw.



Wenn die Bilder allein sind, ohne dass der Betreffende dabei ist – die Bilder sind ja auch oft alleine – dann spielt es nur noch eine Rolle, was zwischen dem Betrachter und dem Bild abläuft, dieser Dialog ist dann das Entscheidende. Ob der Ausstellungsbesucher dafür eine Antenne hat oder nicht. Man weiß nicht, wie das auf den Betrachter wirkt – wenn der behinderte Autor daneben tritt – ‚ach so, das ist so ein Verrückter‘, das könnte das abwerten. Aber viele Käufer kaufen auch gerade wegen der Biographie. Die vermuten, dass das was Exotisches ist, ‚verrückt und so‘. Dann gibt es auch manchmal Leute, die unsicher sind, was ein gutes Bild ist. Und da sie es nun also hier bei den Schlumpfern kaufen, sich damit trösten – wenn das ein Fehlgriff ist, vielleicht- dass sie damit eine gute Tat getan haben. Diese Sache fördern. Und wenn das zu Hause an der Wand hängt und dann kommen Verwandte und sagen ‚was ist denn das da‘: [dann sagen sie] ‚na ja, das ist ein Behinderter und ich hab da ne Spende gemacht und hab das dafür geschenkt gekriegt.‘ Naja, so kann man sich da rechtfertigen. Ich habe oft Leute gehört, die gesagt haben: das ist das erste Mal in meinem Leben, dass ich ein Original gekauft habe. Also wenn das das erste Mal ist – woran liegt das? Da liegt es etwa DOCH an der Biographie – ‚ich hab was Gutes getan... und so‘?“

*Stört dich das dann, wenn die Leute aus solchen Gründen die Bilder kaufen?*

„Nein, das ist mir eigentlich egal. Das ist mir so egal, was die Leute denken. Und wenn die mir sagen ‚unser Sofa ist grün und da passt das hier‘ – ist mir auch egal. Ich würde mir ein Sofa nach dem Bild kaufen und nicht ein Bild nach dem Sofa.“

*Nochmal zurück zur Präsentation.... Ich habe einmal gehört, dass die Wände des Art- Brut Museums in Lausanne schwarz gestrichen sind. Das passt für mich in so einen Kontext „verrückte Kunst“ muss auch anders präsentiert werden. Dem würdest du also nicht zustimmen?*

„Nein, überhaupt nicht. Das finde ich ganz, ganz schlimm. Dafür bin ich überhaupt nicht. Finde ich furchtbar. Das ist dann so eine unnötige Dramatisierung, in der Präsentation, dass das so was ganz Irres und Geheimnisvolles ist. Das ist furchtbar. Also das sieht man ja immer wieder, gerade bei Kunst, die aus der Psychiatrie kommt. Und das ist ja auch das, was in Lausanne in der Sammlung ist.

Es war ja auch in Hamburg eine Ausstellung hier im Museum für Völkerkunde vor ein paar Jahren. Die nannte sich ‚Kunst und Psychiatrie‘. Es waren auch zwei, drei Bilder der Schlumper dabei, von Werner Voigt, glaube ich.

Das hat ein Wiener Psychiater gemacht. Und zufällig war ein befreundeter Künstler aus Hamburg beauftragt, die Ausstellung aufzubauen. Und ich hab mir das angeguckt und es war furchtbar.[...]

Da hat der also im Museum, wo eigentlich wunderbare Wände waren, hat er Kojen, zeltartig, hineingebaut – aus schwarzem Moltonstoff. Und dann hatten die mit Punktstrahlern die Bilder beleuchtet, so dass die also wie aus dem Nichts – wie in der Geisterbahn oder so – herumschwebten.

Also ich finde, weiße, neutrale Wände für ein Bild richtig.“

*Die Frage danach, ob Kunst von Menschen mit Behinderung anders präsentiert werden soll als die Kunst anderer Künstler wirkt sich ja auch auf die ORTE aus, wo ausgestellt werden soll. Ihr wollt ja an die Orte, wo Kunst normal ausgestellt wird. Gibt es da große Differenzen zwischen Wunsch und Wirklichkeit, wo ihr dann tatsächlich ausstellt?*

„Nein – wir müssen ja nicht ausstellen. Wir haben ja eine eigene Galerie, da können wir machen, was wir wollen. Man könnte sich wünschen, noch eine bessere Galerie zu haben, ein Nur-Galerie, wo man nicht immer aufräumen muss...

Es kommen ja manchmal Anfragen von anderen Behinderteneinrichtungen – sind auch viele in den letzten Jahren gekommen – aber dem haben wir uns nicht verweigert. Wir würden uns nicht darum bemühen, in einer Behinderteneinrichtung auszustellen. Aber wenn da jetzt z.B. nette Leute sind und sagen, ‚wir finden die Schlumper – die ganze Arbeit und so – toll, wir möchten eigentlich so etwas Ähnliches bei uns auch machen, aber unser Vorstand, unser Direktor, der keine Ahnung und kann sich nicht vorstellen, wie so etwas funktioniert. Macht doch mal mit euren Arbeiten bei uns eine Ausstellung` - also unter diesem Motto haben wir das öfters gemacht. Und ich fand das auch wichtig, damit diese Schlumperei auch Schule machen kann. Nicht dass die irgendwo elitär isoliert ist, sondern dass man die anderen auch mitnimmt. Es gibt in allen Behinderteneinrichtungen sicher ähnliche Fälle, die eine Begabung haben, und in den Werkstätten mit den Routinearbeiten eher unglücklich waren. Und ich meine, es gibt inzwischen ja wirklich viele Malgruppen in Deutschland und das hat sicher auch mit den Schlumpen zu tun. Und trotzdem ist es wohl in dieser Form tatsächlich bisher noch einzigartig, dass das also unter Werkstattbedingungen läuft, mit Gehalt, Versicherung und so und sich überhaupt nicht unterscheidet, von den angestellten Beschäftigten in anderen Bereichen der Werkstatt“ [...].

*Gab es hinsichtlich der Orte, wo ihr ausstellt, Veränderungen: Dass ihr am Anfang mehr darauf angewiesen wart, in Behinderteneinrichtungen oder so auszustellen und dass sich das mit der zunehmenden Bekanntheit verändert hat?*

„Nein, wir waren da nie drauf angewiesen. Im Stadthaus Schlump hatten wir auch so einen Raum, wo wir die gerahmten Bilder hingestellt hatten, und hatten dann auch so bestimmte Tage als Besucherzeiten ausgeschrieben. Dann konnte man da drin rumwühlen. Wir hatten nur eben nicht so viel Platz, um ständig was an der Wand zu haben.

Auch diese Bazargeschichten in Alsterdorf haben wir eher gemieden. Haben wir auch mal mitgemacht, aber Alsterdorf zu Liebe.“

*Nimmt man in der Anfangsphase nicht solche Gelegenheiten eher wahr als später?*

„Wir mussten ja nicht unbedingt Bilder verkaufen. Wir haben ja auch oft mit Kirche zu tun gehabt, das lag natürlich auch daran, dass ich lange Jahre im Kirchenvorstand der Gnadenkirche hier im Viertel war, aber auch nur deshalb, weil der Pastor ein Kunstpastor war, und der hat immer Aktionen und Ausstellungen in der Kirche gemacht- mit Künstlern.

Er kam aus Berlin und ich hatte ihn dann bekannt gemacht mit Hamburger Künstlern und dann entstand daraus so eine unendliche Folge von Ausstellungen in der Kirche. Und da wurden auch die Schlumper hin und wieder mit einbezogen. Das war ja auch prima. Also wie die anderen normalen Künstler auch und nicht eben ‚hier zeigen wir mal was Behinderte können‘. Da haben wir z.B. das Glasfenster gemacht, das ja in dem Schlumperbuch auch abgebildet ist, was man als einen Entwurf für ein Glasfenster bezeichnen könnte, weil es ja nicht dauerhaft haltbar war. Das bestand aus Plexiglas, Farbe und Klebefolien und dann war es so im Süden und die Sonne knallte drauf und dann löste sich die Klebe[folie] und es fiel ein Stück runter und musste wieder angeklebt werden. Und jetzt, da sich die Gemeinde aufgelöst hat, ist das entfernt worden. Und der Pastor ist lange in Pension.

Wir haben ja eigentlich vor Jahren schon in Galerien und Kunstvereinen ausgestellt.“

*Aber besonders in den letzten beiden Jahren stellt ihr zunehmend in den großen Kunsthallen aus: in Rostock, Göttingen und bald in Hamburg. Wie kam das?*

„Was sicher eine Rolle gespielt hat, war die Veröffentlichung in Art. 2002 war das. Dadurch ist z.B. der Mann aus Rostock aufmerksam geworden.“

## Teil 2: Fortführung des Gespräches am 29.09.04

Die Schlumper hatten in den 80 er Jahren eine Galerie in der Marktstraße angemietet. Es war eine Schaufenstergalerie.

Rolf Laute: „Da haben wir Einzelausstellungen mit den Schlumpen gemacht. Das war eine Schaufenstergalerie. Und im Schaufenster war dann der Name des Künstlers, meinetwegen Uwe Bender oder Inge Wulff. Und man guckte rein ‚ah, da hängen Bilder‘. Dann ging man in die Galerie und da stand nun nicht ‚Uwe Bender – Mann mit geistiger Behinderung malt‘, sondern: ‚Uwe Bender‘. Und das war interessant zu sehen: die Ausstellungsbesucher haben sich wirklich die Bilder angeguckt und waren befreit von einem eventuellen Vorurteil. Das fand ich eigentlich sehr gut. Dann, wenn sie sich länger dafür interessierten, hat man natürlich nicht verschwiegen [dass es sich um einen Künstler mit Behinderung handelt] und man hat dann erzählt ‚das ist hier eine Gruppe und der Künstler hat eine gewisse geistige Behinderung‘.

In Berlin gab es beispielsweise einmal eine Ausstellung zum Thema ‚Engel‘, an der Klara Zwick teilgenommen hat. Das ist von einer Jury ausgewählt worden.

Das Bild ‚der Engelsturz‘, was ja auch im Buch abgebildet ist - der Professor Günther Gercken hatte das damals auch gekauft, gehört also zu seiner Sammlung – dieses Bild wurde ausgewählt, an der Ausstellung teilzunehmen. Das war eine thematische Ausstellung. Da waren also internationale Künstler beteiligt. Und dieses Bild hat sich da absolut von der Qualität her behaupten können. Und kein Mensch hat gefragt ‚wer hat das gemalt‘ oder dass das irgendwie unangenehm auffiel.“

*Anke Gasser: Die anderen Künstler waren also alle nichtbehindert?*

„Ja, sie war die einzige.“

*Es gibt ja verschiedene Formen von Ausstellungsgestaltung. Die Schlumper machen ja auch Ausstellungen in unterschiedlichen Formen, z.B. Gruppenausstellungen und Einzelausstellungen. Warum macht ihr das beides?*

„Vorwiegend haben wir natürlich Gruppenausstellungen gemacht.

Es gibt natürlich immer wieder auch Ausstellungen, wo einige wenige Schlumper beteiligt sind. Du hattest ja auch diese Sache mit Göttingen erwähnt, wo ja der Horst Antes und ein zweiter Professor die Auswahl getroffen haben. Die hatten ja ein Konzept im Kopf: Die

wollten eine Ausstellung machen von Kunst, die ohne Kunstabsicht entstanden ist. Und da kann man natürlich auch sehr geteilter Meinung darüber sein. Das haben wir auch heiß diskutiert mit den beiden. Du hast ja den Katalog gesehen, da ist ja z.B. auch Rudolf Steiner mit drin, der hat ja diese wunderschönen Wandtafelzeichnungen gemacht, während er dazu gesprochen hat. Er war ja ein höchst künstlerischer Mensch und hat gemalt und gezeichnet - deswegen: Wenn so einer an der Tafel zeichnet, kann man nicht sagen, das ist ohne Kunstabsicht – das ist Blödsinn. Z.B. Joseph Beuys, der anerkannter Künstler ist, der hat ja genau die gleiche Methode übernommen, von Steiner eigentlich: Bei seinen Vorträgen Wandtafelzeichnungen zu machen, die später fixiert wurden und in Museen als Kunstwerke hängen, aber eigentlich ein Dokument dieser Rede waren. So ist es ja bei Steiner auch – also ich fand das irgendwie ein bisschen blöd. Und dann sagte Antes: ‚Ich meine jetzt also Leute, die eben nicht Künstler von Beruf sind‘. Da sagte ich: ‚Aber die Schlumper – Schlumper von Beruf. Was ist denn da der Unterschied?‘ Da hat er mich noch mal angerufen, weil ihn das irgendwie immer noch mal umgetrieben hat. Da sagte er: ‚Ich meine also jemand, der keine akademische Ausbildung hat.‘ Aber akademische Ausbildung was ist das denn? Man weiß eigentlich – Kunst, da kann man jemandem nicht viel beibringen. Ich meine, ich hab auch die Kunsthochschule besucht und es kommt doch letztlich auf einen selbst an. Also die Umgebung, die anderen Studenten oder die Auseinandersetzung mit Professoren – daran wächst man sicher. Aber man kann nicht Künstler lernen. Entweder ist man einer oder nicht. Und dann sagte ich ‚z.B. Francis Bacon hat nie eine Kunsthochschule besucht. Würde der jetzt auch in diese Außenseitergruppe gehören?‘

Also es war eigentlich alles unlogisch, was die da gemacht haben.“

*Es waren ja drei Schlumper vertreten. Wie kam es dazu, dass genau die in Göttingen ausgestellt wurden.*

„Also diese beiden, Antes und Figura, die sind etwa viermal in Hamburg gewesen. Und das in einem Zeitraum eineinhalb Jahren ungefähr. Im Dezember war die Ausstellung und die sind also in dem Jahr davor schon im Sommer hier gewesen, haben sich alles angeschaut, und stießen also auf Klara Zwick und Inge Wulff. Sie hatten das Buch vorher studiert und sich also Klara Zwick und Inge Wulff ausgesucht. Margot Gruhl haben sie hier dann noch als ganz besonders entdeckt. Im Buch ist ihnen das wohl nicht aufgefallen. Und so kam es also zu diesen drei Frauen. Zu der Zeit, als sie das ausgewählt hatten, lebte Klara Zwick noch und die anderen beiden waren schon tot. In dem Jahr, als die Ausstellungseröffnung dann im Dezember war, starb dann ja leider auch Klara Zwick. Es waren dann drei tote Schlumper.

Aber die Ausstellung wurde nicht gemacht, weil die drei Frauen tot waren, sondern die fanden sie künstlerisch am interessantesten.“

*Aber sie wollten schon Leute von den Schlumpfern nehmen...*

„Ja, in der Annahmen, dass das Leute sind, die ohne Kunstanspruch – ohne Kunst machen zu wollen [arbeiten], und auch das stimmt nicht. Ich meine, denen haben wir jahrelang erzählt ‚ihr macht Kunst‘. Man kann natürlich sagen: wenn ich das vorher nicht gesagt hätte, dass die gesagt hätten ‚Kunst- was ist das? - Keine Ahnung!‘.

*Aber so jemand wie K. oder U. würde sich ja schon als Künstler verstehen....*

„Ja natürlich. Klara Zwick war immer so eine ganz Bescheidene. Die sagte „ja mein Bruder, der konnte malen. Aber ich, ich kann ja gar nicht malen.“ Aber sie wusste, sie ist Schlumper und damit Künstlerin von Beruf. Die haben da nicht viel drüber geredet. Alle drei Frauen waren eigentlich nicht so, dass sie da Wert drauf legten, Künstler zu sein. Im Gegensatz zu U. Der hat immer gesagt ‚ich bin Künstler‘“.

*Aber auch wenn ihr Gemeinschaftsausstellungen macht ,wo nur Schlumper dabei sind, sind ja oft nicht alle Schlumper vertreten. Wie wählst du da aus?*

„Das ist nun ganz verschieden. Zum Beispiel in Berlin haben wir schon zweimal ausgestellt, da war letztlich der Veranstalter auch ein anderer und der Veranstalter kann natürlich auch bestimmen, wen er gerne in der Ausstellung haben will. Das spielt schon eine Rolle. Aber man spricht natürlich darüber und wir versuchen auch soziale Aspekte zu berücksichtigen. Wenn jemand hier als Schlumper, als Künstler arbeitet, und nie an einer Ausstellung beteiligt wird, dann ist das ja auch demütigend für ihn. Also wird man sagen: also ein Bild müssen wir mindestens von dem dabei haben. Aber die Schwergewichtung liegt dann eben vielleicht wieder bei den „Stars“. Automatisch. Also wenn man eine Liste aufstellen würde, U. hat immer am meisten.“

*Und W. ist ja auch oft vertreten..*

„Ja klar, W. hat vielleicht nicht am meisten, weil der ja gar nicht so viel gemacht hat. Aber er ist natürlich immer vertreten.“

*Also würdest du als erstes Kriterium schon künstlerische Gesichtspunkte und die Qualität nehmen und als zweites dann noch soziale Gesichtspunkte?*

„Ja natürlich. Und dann schaut man bei den anderen vielleicht ganz streng. Aber wenn das nur so ein doofes, ganz naives Postkartenbild ist, dann macht das auch die ganze Ausstellung kaputt.

Wir haben ja nun seitdem wir vom Staat gefördert werden, auch immer diesen Druck, die Plätze zu besetzen. Weil sich das ja sonst nicht rechnet – wie man sagt. Es müssen ja die Einnahmen stimmen. Das war in der Zeit vor '93 ja überhaupt nicht so. Da waren wir ja völlig frei. Da hätten wir auch nicht, um jetzt irgendwie genug Leute zu haben [unbedingt jemanden aufnehmen müssen]. Weil die [Schlumper] brachten ja gar kein Geld. Die kosteten ja nur Geld. Je weniger desto besser. Und je bessere Künstler desto besser. Das war natürlich im Grunde genommen viel besser. Und es haben ja auch viele davor gewarnt, sich institutionalisieren zu lassen. Und das sind wir ja jetzt noch totaler als früher – von '93 bis 2002 waren wir ein Arbeitsprojekt und hatten das Geld von der Behörde und konnten damit auch selbstständig wirtschaften. Das war ja kalkuliert für Miete und Personalkosten und wenn was übrig blieb, konnte man das auch für was anderes ausgeben. Da konnte man auch Material kaufen oder so. Und wir hatten auch nicht dieses Gehaltsgefüge wie das jetzt ist. Denn jetzt ist es so, es gibt Weihnachtsgeld und Urlaubsgeld. Das muss man immer erwirtschaften.

In anderen Werkstattbereichen ist es so, dass nach einem Punktesystem die Gehälter gestaffelt sind: was einer kann, was er nicht kann – wie stark die Behinderung ist, das gibt dann Bonuspunkte. Da gibt es so Listen, das hatte man uns vorgelegt. Und das ist für diese Tätigkeit ja gar nicht anzuwenden, weil die Menge an Produkten kann ja nicht entscheidend sein. Die Qualität der Produkte ist schwer zu beurteilen, zumindest nicht so punktemäßig. Wäre Quatsch. Deshalb hatte ich vorgeschlagen nicht so differenziert- Einheitslohn. Der Grundlohn sind jetzt 100 Euro im Monat und die Leute kriegen noch 25 Euro vom Staat als Arbeitszulage. Also man kommt jetzt auf 128 Euro.

Während wir Arbeitsprojekt waren hatten wir das etwas anders gestaltet. Da bekam jeder 115 DM als Grundlohn und wenn von ihm ein Bild verkauft wurde, bekam er 30% vom Käuferlös. Das haben wir eine ganze Zeit so gemacht, aber dann eigentlich festgestellt: so richtig gut ist das auch nicht. Das erzeugt Missgunst. Es gibt natürlich auch einige, die auf Geld gar keinen Wert legen. Also ob M. nun Geld auf ihrem Konto hat oder nicht, das ist der egal. U. legt da großen Wert drauf. Der hat natürlich genau aufgepasst, dass er auch seine

Prozente kriegt. I. hätte sich über ein Stück Schokolade mehr gefreut, als wenn sie 100 Mark kriegt.“

*Aber eigentlich ist es doch ein direkterer Zusammenhang zwischen Arbeit und Lohn, wenn der Lohn an den Verkauf gekoppelt ist. Und es kommt der Situation anderer Künstler näher...*

„Ja, das stimmt natürlich. Aber es gibt ja nun auch gute Künstler, die nichts verkaufen. Und wie soll man denen das verständlich machen: ‚Du bist so gut, das versteht keiner und deswegen gibt es keine Käufer‘?.

Die gefälligen Bilder werden ja viel leichter verkauft. Also U. macht wunderschöne bunte Zeichnungen und die sind natürlich gefällig: ein Segelschiff oder eine Sonne. Und wenn einer jetzt so abstrakte Streifen malt, da ist die Käuferschicht dann schon viel viel kleiner.

Man hört ja oft „also diese Hungerlöhne“, aber das kann man nicht mit einem normalen Lohn vergleichen. Die Leute sind ja voll versorgt. Ich meine ein Künstler ohne Behinderung muss für seine Miete sorgen und für seinen Lebensunterhalt usw. Also ein Künstler ohne Behinderung, der steht finanziell schlechter da als ein Schlumper. Denn dieses Gehalt, das braucht er nicht für seinen Lebensunterhalt, sondern das ist einfach wie ein Taschengeld. Außerdem kriegen sie noch ein Taschengeld vom Staat.

Es ist eigentlich ein lebenslangliches Stipendium. Und sie haben Assistenten. Welcher Künstler kann sich einen Assistent leisten?

Wenn also jemand in der Werkstatt acht Stunden Verpackungsarbeiten macht, dann hört sich das natürlich bitter an, dass er nur sowenig Geld dafür kriegt. Wenn er mehr dafür kriegen würde, würde man ihm das wegnehmen. Ein Sozialhilfeempfänger darf auch nur bis zu einer gewissen Grenze etwas dazu verdienen. Alles andere wird ihm von der Sozialhilfe abgezogen. Und so ist das bei den Behinderten natürlich auch.

Wenn U. sich jetzt privatisiert und einen Manager hat, dann könnte er natürlich so viel verdienen, dass er seinen Pflegesatz selber monatlich bezahlt. Aber dann bleibt ihm kaum noch etwas über. Ich meine, das sind 5000 Euro im Monat, die er erst mal abgeben müsste, damit er da betreut wird. Das ist ja irre. Also ist es so viel besser. Er kriegt sein Gehalt und ich suche dann immer die guten Bilder aus und sage ‚dafür kriegst du dein Gehalt‘. Und er ist ja ein ziemliches Filou. Ich war gerade ja bei ihm und da hatte er so einen Stapel Bilder und da sehe ich hinten die Preisschilder, die ich gemacht habe. Er verkauft die privat. Oder wenn er sonnabends hier sitzt, ist es auch so, dass er ein Bild verkauft, das in die Galerie gehört, das er über seinen Lohn bezahlt bekommen hat. Dann will er das Geld nicht hergeben. Er will kassieren und will das nicht hergeben.“



*Malt U. dann zu Hause auch Bilder, die er privat verkaufen kann?*

„Also man kann nicht sagen, weil er es zu Hause malt, ... Dann müsste er kündigen. Das geht ja nicht, denn die Zeichnungen macht er ja vorwiegend zu Hause. Er ja macht hier auch Zeichnungen und malt hier seine Leinwände. Aber es gibt eben einen Arbeitsvertrag mit den Schlumpfern, wo drin steht, dass die Produkte Besitz der Galerie bzw. des Vereins „Freunde der Schlumper“ sind – die sind ja dann für die Vermarktung zuständig.“

*Bei den Schlumpfern sind ja eigentlich alle Betreuer aus dem künstlerischen Bereich. Gab es Überlegungen bei Euch, Bilder von Mitarbeitern mit Bildern von Schlumpfern gemeinsam auszustellen? Die Blaumeier z.B. machen das ja. Warum ihr nicht?*

„Weil die Mitarbeiter zu schlechte Bilder machen....Ja, also da schließe ich mich mit ein.“

*War das bei Euch nie eine Überlegung?*

„Nein, also ich fand das ja auch bei den Blaumeiern: Die uninteressantesten Bilder, die normalsten sind die der Mitarbeiter. Die sind eben normal.

Also der erfolgreichste Künstler bei uns bei den Mitarbeitern ist ja zur Zeit der M. Der hat ja einen unheimlichen Erfolg und wird jetzt durch den Galeristen L. noch unheimlich gepusht. Das ist schon toll. Aber was sollte das jetzt – dass man Bilder von M. jetzt ausstellt zusammen mit Schlumperbildern? Das ist eine ganz andere Richtung. Das wäre so fremd. Da würden die Schlumper vielleicht sagen ‚das ist aber toll – das kann ich nicht‘ oder so was. Dieses „das kann ich nicht“ – bei einigen die weniger geistig behindert sind, wo dann auch U. dazu zählt, ist das [manchmal zu beobachten]. Ich habe U. ein Semester lang mal mit in die Armgardstraße mitgenommen - das ist hier die Werkkunstschule, da hatte ich einen Lehrauftrag, ich hatte ja auch an der Malschule schon Aktzeichenkurse gemacht – und da hat U. gesagt ‚nein, ich will das nicht, ich kann das nicht, meine Hand‘. Also er wollte mir eigentlich mitteilen: ich bin behindert, was die können, kann ich nicht. Und er wollte sich dem nicht mehr aussetzen – dieser Konkurrenz. Und er hat sich alte Aktzeichnungen genommen und wie zum Üben hat er diese mit dem Pinsel nachgezogen und übermalt, wo ja tolle Ergebnisse dabei rausgekommen sind. Das fand ich gut. Genau wie er Kinder bewundert, dass die Lesen und Schreiben können und er geht auch in die Klasse und lässt sich die Aufgaben geben. Rechnen kann er im Kopf auch nicht. Dann holt er seinen Taschenrechner.. insofern ist er ja schlau. Er strebt das an, weiß eigentlich dass er das nicht kann.

Er würde das [gemeinsame Ausstellen von Bildern von Schlumberbildern und Bildern von Schlumpermitarbeitern] als Konkurrenz empfinden.

Er redet sich ja ein, dass er der beste Maler der Welt ist, aber wenn er jetzt so normale Kunst sieht – weiß ich nicht. Ich denke mancher Schlumper würde vielleicht mehr darunter leiden. Bei den normalen Künstlern spielt der Kopf eben eine ganz andere Rolle.“

*Also würdest du dann schon einen Unterschied machen zwischen Kunst von behinderten und nichtbehinderten Künstlern?*

„Das ist schwer so zu sagen. Du weißt ja, es gibt Maler, die ganz bewusst ihren Intellekt ausschalten mit Hilfe von Alkohol und anderen Drogen, um sich in einen Zustand zu versetzen, der dem des Behinderten eventuell gleich wäre: Nicht denken, sondern spontan machen. Und dann kommt die kritische Instanz – im nüchternen Zustand –: das Bild stelle ich aus, das Bild nicht oder so. Und diese kritische Instanz bei den Schlumpen bin ich.“

*Wie kommt es denn dazu, dass jemand eine Einzelausstellung bekommt? Zum Beispiel von Werner Voigt gab es das ja schon.*

„Da kam eine Anfrage von Münster, das ist eine katholische Einrichtung, die haben einen wunderschönen Ausstellungspavillon. Da gibt es eine Frau, die macht regelmäßig Ausstellungen von allen möglichen Gruppen und Einzelleuten. Und die rief eines Tages an und sagte ‚wir würden gerne einmal Werner Voigt hier zeigen‘. Und dann haben wir alles zusammengesucht, was Werner hier noch so vorrätig hatte und dann haben wir eine schöne Einzelausstellung gemacht.“

*Strebt ihr von euch aus solche Einzelausstellungen an? Oder macht ihr das eher auf Nachfrage?*

„Auf Nachfrage, würde ich schon sagen. Ich meine: Wie soll man das anstreben? Zum Beispiel in Siegburg, da lag das Schwergewicht eben auf H., den fand der Galerist besonders gut. Und er sagte: ‚Vielleicht machen wir mal auch ne Einzelausstellung daraus‘. Wir würden nicht sagen: ‚Bitte machen Sie mal eine Einzelausstellung für H.‘“

*Man könnte dies aber schon Leuten so vorschlagen....*

„Da spricht man oft darüber, wenn jemand sagt ‚wir möchten gerne mal die Schlumper bei uns ausstellen‘, dass man dann fragt : ‚wie groß ist der Raum?‘... Wenn dann nicht viel Platz

ist, dann sage ich schon ‚Sie könnten sich ja auch z.B. einen Schlumper vornehmen und den ausstellen‘. Aber meistens wollen sie dann schon einen Überblick oder von jedem ein Bild.“

*Welche Rolle spielen die Schlumper als Gruppe da noch, wenn jemand als einzelner eine Ausstellung hat?*

„Eigentlich geht’s nur um den einen. Aber in seiner Biographie – wenn überhaupt danach gefragt wird- würde man sicher erwähnen, dass er bei den Schlumpen arbeitet. Ich weiß, z.B. K., die nicht geistigbehindert ist, hat immer sehr viel Wert darauf gelegt, dass sie zu den Schlumpen gehört. Ich weiß eigentlich gar nicht warum. Ich hab oft gesagt ‚du musst doch hier nicht sein‘.

Sie nimmt ja auch immer an Behindertenausstellungen teil, weil sie körperlich behindert ist. Es gibt einige Ausstellungen, Ausschreibungen oder Wettbewerbe, da ist es ganz egal welche Art von Behinderung man hat. Da hat sie oft schon einen Preis gekriegt. Und ich hab ihr auch schon gesagt „da machst du dir eigentlich was vor. Du solltest dich lieber messen mit Leuten, die nicht behindert sind“. Es gibt ja auch berühmte Künstler, die behindert sind, von denen man das gar nicht weiß. Dieser Jack Close, Amerikaner, der sitzt im Rollstuhl. Der würde doch nicht bei einem Behindertenwettbewerb mitmachen. Aber er würde auch nicht verschweigen, dass er im Rollstuhl sitzt – sieht ja jeder.“

*Es könnte ja eigentlich auch anders herum sein. Nämlich dass Schlumper wie K. bewusst unter ihrem eigenen Namen arbeiten, weil man eben weiß, dass die Schlumper Künstler mit Behinderung sind...*

„Ihr scheint das ja nichts auszumachen. Sie legt Wert darauf und verspricht sich etwas davon, dass sie behindert ist.“ [...]

*Welche Form von Ausstellungen findest du jetzt am geeignetsten. Gruppenausstellungen oder Einzelausstellungen – oder dass Schlumper mit nichtbehinderten Künstler zusammen ausstellen- wie bei den Sitzmöbeln beispielsweise?*

„Ja, das ist doch gut. Da hat sich auch der Auftraggeber jemanden ausgesucht. Haben wir ja nicht vorgeschlagen“.

*Findest du dann so etwas am besten?*

„Ich finde alles gleichermaßen gut. Ich glaube schon, dass das Wichtigste ist, dass man doch versucht, dort auszustellen, wo wirklich Kunst gezeigt wird. Nicht diese improvisierten

Sachen, irgendwo im Büroflur. Da sollten die Leute das dann kaufen, dann können sie mit den Bildern machen, was sie wollen. Das haben wir ja früher auch gemacht, diese Kneipe da im Keller, die hatten ein Jahr Bilder von den Schlumpfern und dann konnten wir die gnädigerweise wieder abholen. Dann waren die alle gelb.“

*Würdest du dann also sagen, dass der Ort, wo man ausstellt, wichtiger ist, als der Kontext, also mit wem die Schlumper präsentiert werden.*

„Was wäre denn ein schlechter Ort? Also z.B. in einer Kneipe ausstellen. Das ist kein Ort, wo man Kunst ausstellt. Wenn die also was für ihre Wände haben müssen, weil die leer sind, dann sollen die das kaufen. Das sollte man heutzutage so machen. Früher haben wir das nicht gemacht. Da waren wir so sozial eingestellt ‚die arme Kneipe, die muss doch was an der Wand haben`...“

[...]

(Zum Zustandekommen einer Einzelausstellung einer Schlumperin im Kulturzentrum der Einrichtung, in der die Schlumperin wohnt)

„Ihre Betreuer wollten das gerne und sie wollte das gerne. Das ist auch eine sehr schöne Ausstellung geworden. Für sie war das sehr wichtig.“

*Aber es wäre nicht der Ort, wo ihr unbedingt hingewollt hättet.*

„Nein, wir würden nicht sagen ‚wir wollen unbedingt mal in Barmstedt ausstellen`.

Aber in diesem Fall sieht das auch wirklich gut aus. Die nennen sich ja auch Kulturzentrum und die haben weiße Wände.“

*Was ich gemeint hatte war, ob du es besser findest, wenn nur die Schlumper präsentiert werden oder die Schlumper mit anderen Gruppen zusammen, wie z.B. bei Hapag Llyod, da waren ja die Blaumeier dabei.*

„Das fand ich eigentlich nicht gut. Ich hatte ja auch zu den Hapag Llyod Leuten gesagt, sie sollen doch die Schlumper ausstellen und ein andermal die Blaumeier. Aber sie wollten es nun mit einem Abwasch machen. War ja auch nicht schlimm.

Ich fand auch deren Ausstellungsraum nicht gut. Diese Halle und dann nur so Stellwände. Es sah schief und krumm aus. Aber die Leute fanden das alle gut und es ist sehr viel gekauft worden.“

„Wenn man sich finanziell was davon versprechen kann, also das kann auch ein Beweggrund sein, irgendwo auszustellen. Meinetwegen auch die Tassenfirma. Die wollten auch in ihren Räumen mal ein paar Schlumberbilder. Das würde man natürlich nicht verweigern. Das wäre ungeschickt, wenn man sagen würde „die Räume sind ungeschickt“. Da hängen wir natürlich auch etwas in ungeschickte Räume.“

*Ihr macht ja schon immer viele Kunst-im-öffentlichen Raum- Projekte. Wie kommt das und warum macht ihr das?*

„Der erste Kunst-im-öffentlichen-Raum-Auftrag war im Altenpflegeheim Horn. Ich war damals in der Kunstkommission von der Kulturbehörde, die dann immer Projekte zu beurteilen haben, die von den einzelnen Bezirken an sie herangetragen wurden. Da kommen dann also diese Bezirksabgeordneten und sagen ‚wir haben jetzt hier also ein Altenpflegeheimneubau und da möchten wir gerne aus dem Topf *Kunst im öffentlichen Raum* Geld haben, um da etwas zu machen‘. Die Kunstkommission lädt dann Künstler ein, einen Wettbewerb zu veranstalten. Und es war zu der Zeit so, – und so ist es auch heute noch-, dass man dem Künstler soviel Freiheit wie möglich geben wollte. Als Kunstkommission geht man dann an den Ort, wo es sein sollte. In dem Fall Horn war es so, dass dort nichts an Freiheit mehr möglich war – dass man einen Künstler beauftragte den Garten zu gestalten mit Skulpturen oder mit einer Skulptur – das war alles schon vom Architekten fix und fertig. Da war noch irgendwo ein kleiner runder leerer Platz und da sagten die, ‚da würden wir jetzt gerne einen Springbrunnen haben oder so‘. Das hat die Kunstkommission abgelehnt, das Geld hierfür auszugeben. Aber damals stand Neubauten immer irgendwie auch ein Etat zur Verfügung – vielleicht hieß er damals auch noch Kunst am Bau- jedenfalls tritt dann die zweite Möglichkeit in Kraft: dann werden Hamburger Künstler aufgefordert, Bilder ins Kunsthaus zu bringen und die Kunstkommission geht da rum und sucht Bilder aus für die Innenräume dieser Einrichtung.

Und da ich nun in der Kunstkommission war, habe ich die Schlumber als Künstler vorgeschlagen, die könnten zum Beispiel jetzt vor Ort das [die Bilder] machen – wo die Bilder dann später sein sollen - , weil ich das auch für sinnvoller halte, als wenn man irgendwelche Malereien den alten Leuten da hinhängt und sie vor vollendete Tatsachen stellt. Dass die also beteiligt werden, indem sie zuschauen, wie so etwas entsteht und wer das gemacht hat. Dann wird die Kunst, die dann da hängt, ganz anders akzeptiert. Ist ja eigentlich logisch. Das war dann der erste Auftrag. Und das wurde bezahlt. Davon konnte man Personal und Material bezahlen. Das war ja ’86 und damals war es noch so, dass Leute, die in

Werkstätten arbeiteten, wie H. oder auch W. nur dann durften, wenn wir aus diesen Mitteln an die Werkstatt Ablösegeld zahlten.

Also wenn H. da zwei Tage in der Woche fehlte, weil er bei uns war, dann mussten wir ihn quasi als Leiharbeitskraft in dieses Projekt holen. Und das hörte sich natürlich sehr komisch an für viele Außenstehende und auch Innenstehende, denn man kann ja dieser ganzen Arbeit auch nicht absprechen, dass da ein gewisser therapeutischer Effekt besteht – was man so darunter versteht. Und Alsterdorf hat ja z.B. andere Therapien bezahlen müssen, wenn Behinderte eine Reittherapie machen, z.B. dann kostet das richtig viel Geld. Nun hätte man ja auch so argumentieren können: eure Werkstattleute machen eine Maltherapie – dann hätten die das Geld dazugeben sollen. Das war also die Haltung von Alsterdorf damals.“

*Warum hattet ihr schon immer Interesse an den Kunst-am-Bau-Projekten?*

*Ging es da eher um finanzielle Aspekte oder um die künstlerische Arbeit, die für Euch spannend war?*

„Den Schlumpen waren solche Überlegungen letztlich egal. Die haben in Horn dreimal in der Woche gemalt, wie sie hier auch malen. Das Tolle war eben, dass sie jetzt aus ihrer Anstaltsumgebung, die ja am Schlump im Grunde genommen eine war, dreimal in der Woche rauskamen und da auch ein gewisses Publikum hatten. Die alten Leuten saßen da ja rum und schauten zu. Wir haben da auch immer dieses Künstlercafé gemacht und L. hat ihre Bilder erklärt und wir haben zusammen Kaffee getrunken. Das war auch so was integratives eigentlich. Und wir hatten ja auch versucht, so Patenschaften zu gründen, anzustiften, dass einzelne Omas sich dann um Schlumper besonders kümmerten. Da gabs doch eine Frau, die hat dann Märchen vorgelesen und die Schlumper saßen rundherum. Und W. als der Fromme hat sie immer mittwochs zum Gottesdienst abgeholt. Da hat er auch ein Bild zu gemacht.“

*Habt ihr Euch selber um solche Aufträge bemüht, eben weil es auch unter finanziellen Aspekten interessant war?*

„Die sind eigentlich immer auf uns zugekommen. Die Ballinstiftung z.B. wollte immer ihre neuen Häuser mit den Schlumpen verbunden sehen – optisch“.

*Diese Auftragsarbeiten sind ja meistens Gemeinschaftsarbeiten. Sonst hat ja jeder Schlumper sein Bild und seinen Stil. Wie lässt sich das vereinbaren?*

„Ja, das ist eine Werkstatt, wie es sie schon im Mittelalter gab- eine Kunstwerkstatt.

[...]

Zum Beispiel bei der Treppenhausgestaltung in der Schule Chemnitzstraße – da kann man ja nicht einfach eine Gruppe von Schlumpen mit nem Eimer Farbe ins Treppenhaus schicken, dann würde das hinterher aussehen wie ein Schweinestall... vielleicht wärs auch gut, weiß man nicht. Wäre mal interessant, aber das Risiko ist einfach zu hoch. Weil die wollten ja damals auch Entwürfe – da muss man schon genau sagen ‚also von da bis da‘ und ‚da nicht‘ und ‚da was anderes‘. Das kann natürlich ein Schlumper nicht alleine.“

*Wollt ihr dadurch, wie ihr Ausstellungen macht oder in die Öffentlichkeit tretet, das Bild von Behinderung beeinflussen?*

„Den Effekt sieht man ja schon. Es gibt ja Leute, die mit Behinderten nichts zu tun hatten und denen eher ängstlich aus dem Weg gehen und das immer noch für unwertes Leben im Sinne der Nazis halten.... Aber das sind vielleicht auch Leute, die die Bilder schlecht finden. Die würden vielleicht sagen ‚typisch, da sieht man mal wieder wie bekloppt die sind‘“.

Anmerkung: Das Gespräch wurde an einigen Stellen gekürzt, jedoch so, dass sich inhaltlich keine Verschiebungen oder Veränderungen ergaben. Auslassungen wurden an den entsprechenden Stellen mit [...] gekennzeichnet.

## Notizen zum Gespräch mit Frauke Hraba – Rau

Donnerstag, den 26.08.04, Galerie der Schlumper

### Thema: Die Schlumper in der Öffentlichkeit

Die Notizen zum Gespräch basieren auf einem Tonbandmitschnitt des Gespräches. Direktzitate sind mit „*“ gekennzeichnet. Wo diese Kennzeichnung nicht gegeben ist, handelt es sich um eine **inhaltliche**, nicht um eine wörtliche Verschriftlichung der Gesprächsinhalte. Diese Form wurde gewählt, da das Gespräch in informellem Rahmen – nicht in einer „Interviewsituation“ – entstanden ist und eine wörtliche Transkription des vollständigen Inhaltes daher als unangemessen erschien.*

*Kursiv* geschrieben sind meine Interviewfragen (Anke Gasser), nicht kursiv gedruckt Direktzitate und inhaltliche Aussagen von Frauke Hraba – Rau.

Frauke Hraba – Rau hat sich mit der Veröffentlichung des folgenden Textes einverstanden erklärt.

*Die Schlumper sind ja sehr stark in der Öffentlichkeit präsent: Durch die „Galerie der Schlumper“, durch Ausstellungen, aber auch durch verschiedene Kooperationsprojekte. Warum sind die Schlumper so stark an der Öffentlichkeit interessiert?*

„Das -denke ich- ist einfach für jeden Künstler wichtig – und die Schlumper sind ja alles einzelne und individuelle Künstler – dass sie ihre Arbeit, die sie jeden Tag machen, auch irgendjemandem präsentieren wollen“.

Das ist bei den Schlumpfern genauso wie bei allen Künstlern und Künstlerinnen.

„Es ist einmal wichtig für die Lebenshaltungskosten und es ist Anerkennung, wenn andere Leute deine Arbeiten gut finden. Das gibt Anerkennung und Selbstbewusstsein und große Freude.“

Besonders groß ist die Anerkennung dann, wenn ein Bild verkauft wird. Der Verkauf von Bildern sorgt ja bei den Schlumpfern – wie bei „normalen Künstlern“ auch - mit für ihren Lebensunterhalt.

*Dann ist die Beziehung zur Öffentlichkeit quasi schon allein durch das „Künstlersein“ bedingt?*

Zwei Faktoren sind dabei wichtig: Zum einen muss man als Künstler oder Künstlerin Geld verdienen und man muss deswegen in die Öffentlichkeit treten. Zum anderen bringt Öffentlichkeit auch Anerkennung und beeinflusst das Selbstbewusstsein des Künstlers positiv.



*Ist bei den Schlumpfern eine bestimmte Person für die Öffentlichkeitsarbeit zuständig, oder teilt ihr das auf?*

Bei den Schlumpfern ist die Öffentlichkeitsarbeit nicht nur auf eine Person konzentriert, sondern besonders drei MitarbeiterInnen kümmern sich darum. Kontakte, die zu öffentlicher Präsenz führen werden gerne von den Schlumpfern genutzt.

*Wie möchten die Schlumper in der Öffentlichkeit wirken? Welches Bild des Projektes möchtet ihr nach außen tragen?*

„Wir möchten als sehr begabte, einzelne Künstler gesehen werden, die sich zu einer Gruppe zusammengeschlossen haben. Das wäre ideal.

Wir werden natürlich jetzt als Gruppe gesehen und agieren auch als Gruppe, mit diesem Schlumpfernamen. Der Schlumpfername ist bekannt als Gruppe, aber das Ziel ist es natürlich auch, die einzelnen Persönlichkeiten als individuelle Künstler zu präsentieren.“

*Welche Rolle spielt es dabei, dass die KünstlerInnen eine Behinderung haben?*

Eigentlich soll das gar keine Rolle spielen. Dennoch werden die Schlumper immer noch unter dem „Behindertenaspekt“ mitbetrachtet. Das Ziel ist aber, dass die Schlumper wirklich nur noch unter dem Aspekt der „freien und qualitätvollen Kunst“ gesehen werden.

*Inwiefern schaltet ihr bewusst die Öffentlichkeit ein?*

Die Schlumper versuchen ganz bewusst, die Öffentlichkeit zu erreichen. Das ist für ein Projekt wie die Schlumper nicht immer einfach. Zunächst wird erst ein kleiner Kreis an Bekannten und Freunden erreicht, die sich interessieren. Nach und nach weitet sich dann der Kreis der Interessierten aus. Die Presse für so ein Projekt zu begeistern ist besonders in einer Großstadt wie Hamburg nicht einfach. Die Pressekontakte waren zunächst spärlich, aber inzwischen ist sogar häufiger das Fernsehen bei den Schlumpfern – wie im August, als es um die Gestaltung des Bauzaunes von der Messe ging (RTL und NDR waren in der Galerie).

*Mich würde nun die Entwicklung interessieren: Habt ihr früher sehr stark von euch aus versucht, die Presse einzuschalten?*

Die Schlumper haben auch früher schon stark versucht, die Presse für das Projekt zu interessieren. An die einzelnen Medien wurden beispielsweise immer Pressemitteilungen verschickt. Manche der Medien haben darauf jahrelang nicht reagiert. Inzwischen werden die

Schlumper aber auch von größeren Zeitungen wahrgenommen. Artikel in solchen Zeitungen erscheinen aber auch heute noch eher sporadisch.

Bei Großereignissen, zumal wenn sie mit wirtschaftlichen Interessen verbunden sind, so wie das beim Messeprojekt der Fall ist, kommt mehr Presse.

Bei der Pressekonferenz zur Bauzaugestaltung beispielsweise ging die Initiative von der Hamburger Messe aus, da sie aus Gründen der Werbung daran interessiert waren.

Inzwischen sind die Schlumper schon so bekannt, dass Presseleute teilweise von sich aus auf die Schlumper zukommen. Immer wieder gibt es Projekte von freien Journalisten oder Fotografen, die über die Schlumper schreiben wollen, oder Bilder von den Schlumpfern machen und dann im Nachhinein versuchen, die Produkte bei Zeitungen unterzubringen. Immer wieder gibt es auch Praktikanten aus dem Journalismusbereich, die Arbeiten über die Schlumper anfertigen.

*Hier würde mich nun interessieren, wie ihr euch selber präsentiert haben wollt, ob ihr z.B. auch Medien dahingehend auswählt, dass ihr z.B. sagt „wir wollen nicht in die Morgenpost“, sondern nur in andere Zeitungen....*

Anfangs haben die Schlumper alle möglichen Kontakte zur Öffentlichkeit wahrgenommen, in der Zwischenzeit versuchen sie aber, in den ernstzunehmenden Zeitungen präsentiert zu werden – Artikel im Feuilleton des „Hamburger Abendblattes“ oder der „Welt“ wären Beispiele dafür, ebenso wie der große Artikel in der Kunstzeitung „Art“.

*Der „Art“-Artikel ist ja schon etwas ganz Besonderes. Wie kam es zu dem Artikel?*

Der Artikel im Art ist durch persönliche Beziehungen zu Stande gekommen. Eine Frau, die sowohl die Schlumper kennt, als auch den Chefredakteur von Art hat den Kontakt vermittelt. Über den Artikel haben sich die Schlumper sehr gefreut und sind auch stolz darauf, einen solch ausführlichen Artikel in der bekannten Kunstzeitung bekommen zu haben.

*Hat dieser Artikel eine besondere Bedeutung für das Projekt, in der Hinsicht, dass er neue Entwicklungen ausgelöst hat?*

Durch den Artikel haben sich den Schlumpfern viele andere Türen geöffnet. Viele Besucher kamen darauf hin in die Galerie. Es sind auch andere Sachen dadurch in Gang gekommen, z.B. Ausstellungen. Der Artikel war für die Schlumper ein ganz wichtiger Öffentlichkeitsbeitrag.

Der „Art“- Artikel hat zudem eine ganz bestimmte Öffentlichkeit angesprochen, die auch die eigentliche Zielgruppe der Schlumper ist: die Menschen, die sich für Kunst interessieren. Dennoch freuen sich die Schlumper auch über Besucher, die sich ansonsten weniger mit Kunst beschäftigen:

„Das ist natürlich auch eigentlich unsere Zielgruppe: Die an Kunst interessierten Leute. Natürlich ist es auch schön, wenn andere Leute, die sich sonst nicht so viel mit Kunst beschäftigen, das dann auch toll finden und dann auch hier zu unserem Publikum gehören, das ist gar keine Frage.“

*Gibt es bei der Zusammenarbeit mit der Presse manchmal auch Probleme, dass ihr als Schlumper zum Beispiel in der Presse ganz anders dargestellt werdet, als ihr das gerne hättet?*

Teilweise wird in der Presse die Behinderung der Künstler stärker berücksichtigt, als es den Schlumpfern recht ist. Daher wird nun bei Zusammenarbeiten mit der Presse immer stark betont, dass die Behinderung im Projekt nicht den zentralen Schwerpunkt darstellt. Die Schlumper wollen kein soziales Mitleid, oder auf eine „Behindertenschiene“ geschoben werden und dann Berichte in den Abteilungen für Soziales erhalten. Vielmehr möchten die Schlumper, dass über sie im Feuilleton oder in den Kunstbeilagen geschrieben wird.

Im letzten Abendblatt – Artikel wurde gerade dieser Punkt dargestellt, nämlich dass nicht die Behinderung der Künstler das Wichtige ist, sondern dass es um die Ernsthaftigkeit der Kunst geht.

Dennoch wird bisher meistens in den Zeitungsartikeln noch erwähnt, dass die Schlumper „behindert“ sind. Die Schlumper hoffen, dass sich dies noch ändern wird.

*Außer der Zusammenarbeit mit der Presse gibt es ja auch noch eigene Publikationen von den Schlumpfern....*

Die Schlumper haben Flyer, die sie regelmäßig verteilen. Außerdem gibt es mehrere Kataloge von Ausstellungen oder Gemeinschaftsausstellungen. Die einzige wirklich große Publikation ist aber das Schlumberbuch, das im Springer – Verlag erschienen ist. Das Buch steht in einer Reihe über geistig behinderte Künstler. Es ist das dritte Buch innerhalb dieser Reihe.

Auch der Kontakt zu dieser Publikation entstand über persönliche Kontakte.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass alle Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen der Schlumper aus dem Kunstbereich kommen und nicht aus dem pädagogischen Bereich. Daher können die Mitarbeitenden auch eher auf solche Kontakte

zurückgreifen, oder wissen zumindest, wo sie ansetzen sollen, um solche Kontakte zu suchen. Die Schlumper legen viel Wert darauf, in dieser „Kunstszene“ zu agieren.

Die Reaktionen auf das Schlumberbuch waren sehr gut. Das Buch wird überall sehr begeistert aufgenommen. Es wurde an einem Abend in der Kunsthalle vorgestellt. An diesem Abend durften dann sogar Schlumberbilder in der Kunsthalle hängen: in dem Raum, in dem das Buch vorgestellt wurde, und im Gang. Die Bilder durften allerdings nur am Tag der Buchpräsentation da hängen und mussten am nächsten Tag wieder abgenommen werden. Aber es war ein wichtiger Schritt für die Schlumper, dass das Buch in der Kunsthalle präsentiert wurde.

Im letzten Jahr haben die Schlumper angefangen, eine kleine Buchreihe herauszugeben, die den Titel „Weiße Reihe“ trägt. Der erste Band heißt „Bildnisse“, im zweiten Band wird es um Tierbilder gehen. Der zweite Band wird Ende dieses Jahres (2004) erscheinen.

Für solche Bände werden zu bestimmten Themen Bilder aus dem Fundus ausgewählt. Die Schlumper arbeiten ja niemals gleichzeitig nach einem bestimmten Thema, sondern die Bilder werden dann eben für einen solchen Band unter einem Thema zusammengestellt. Nach den Tierbildern soll es noch weitere Bände geben, deren Themen noch nicht feststehen.

In den verschiedenen Publikationen der Schlumper sind niemals alle Schlumper vertreten.

Beim großen Schlumberuch wurde eindeutig nach dem Kriterium der Qualität der Arbeiten ausgewählt. Bei der „weißen Reihe“ dagegen sollen im Laufe der Zeit möglichst alle Schlumper präsentiert und vorgestellt werden. Innerhalb eines Bandes können aber nicht alle präsentiert werden. Das ergibt sich schon daraus, dass nicht jeder Schlumper Bilder zu jedem Thema gemalt hat. In „Bildnisse“ kommen dann also nur die Schlumper vor die auch Bildnisse gemalt haben. Bei Tier – Landschafts – oder abstrakten Bildern kämen dann wiederum andere Schlumper dran. So kommen automatisch immer wieder andere Künstler und Künstlerinnen in die Publikationen, und im Laufe der Zeit werden dann alle vorgestellt sein.

Auf diese Weise werden die Schlumper dann nicht nur als Gruppe wahrgenommen, sondern einzelne Künstler werden so mit ihrem Namen präsentiert. Sie werden in den Büchlein mit einer Kurzbiographie vorgestellt – ein paar Daten und ein paar Sätze zu jedem Künstler. So kann man sie dann als Personen wahrnehmen. In den Beschreibungen werden auch bestimmte Eigenheiten der Betreffenden kurz dargestellt, damit der Leser die Künstler als eigenständige Menschen kennenlernen kann.

*Arbeitet ihr bei euren Publikationen mit solchen „Labels“ wie „Art Brut“ oder „Outsider Art“?*

Die Schlumper lehnen solche Begriffe für sich ab. Es geht vielmehr darum, dass eine eigene ehrliche Kunst gemacht wird, und dass das als eigenständige Sache wahrgenommen wird.

Dennoch werden die Schlumper in der Öffentlichkeit – z.B. bei der Ankündigung zu Ausstellungen – teilweise unter solche Begrifflichkeiten gestellt. Beispielsweise im Katalog zur Ausstellung in Göttingen wird die Kunst einiger Schlumper als „Outsider – Art“ bezeichnet.

Manchmal kommt es zu Auseinandersetzungen zwischen Galeristen und Schlumpfern was solche Einordnungen betrifft. Letztendlich liegt die Entscheidung darüber, wie die Künstler angekündigt werden, aber beim Ausstellungsleiter – im Fall Göttingen war der Ausstellungsleiter Horst Antes.

*Ein anderer Aspekt sind Eure Ausstellungen. Wie kam es dazu, dass ihr auch im Ausland ausstellt?*

Dass die Schlumper im Ausland Ausstellungen hatten, hängt eng mit den städtepartnerschaftlichen Kontakten in Hamburg zusammen. Die erste Auslandsausstellung war in Prag. Sie wurde vom Generalkonsulat in Prag initiiert. Dieses hatte bei den Schlumpfern wegen der Ausstellung angefragt.

Über die Schiene der Städtepartnerschaften hat sich auch der Kontakt nach Chicago ergeben und nun soll auch in anderen Partnerstädten Hamburgs ausgestellt werden. Im Kontext der Städtepartnerschaft können auch Gelder beantragt werden, weil der Stadt Hamburg und der Kulturbehörde an der Intensivierung der Städtepartnerschaften liegt. Auf diese Weise kann immer ein Bezug zu der entsprechenden Stadt hergestellt werden. So steigen die Chancen der Schlumper, Zuschüsse für die entsprechenden Auslandsausstellungen zu bekommen.

Das Interesse, nicht nur in Deutschland auszustellen, ist bei den Schlumper kein anderes wie bei anderen Künstlern: Der Wunsch, möglichst weltweit bekannt zu werden.

Die Auslandskontakte in Gang zu bringen und zu pflegen bedurfte viel eigener Initiative von den Schlumpfern. Einzelne Mitarbeitende der Schlumper haben die Kontakte gesucht, in Gang gebracht und hergestellt. Die Kontakte entstanden also aufgrund stetiger Bemühungen. So bekannt, dass Anfragen an die Schlumper aus dem Ausland kommen, ist das Projekt noch nicht.

*In welchem Kontext waren die Ausstellungen im Ausland? Auch unter Titeln wie „Outsiderart“ oder waren das eigene Schlumperausstellungen - oder seid ihr mit anderen Künstlern oder Gruppen präsentiert worden?*

Die Ausstellung in Prag war eine eigene Schlumperausstellung. Sie fand im Prager Rathaus statt.

Die Ausstellung in Chicago lief unter museumspädagogischen Gesichtspunkten und unter dem Aspekt „Behindertentreffpunkt“. Die Schlumper arbeiteten dort auch mit einer Gruppe behinderter Künstler und Künstlerinnen zusammen. Mit dieser hatten die Schlumper dann aber auch eine große Kunstaussstellung im Cultural Centre. Also haben sich hier drei Aspekte vermischt: Behindertenarbeit, Museumspädagogik und Kunst.

*Dann hat es da also doch auch wieder eine Rolle gespielt, dass die Schlumper ein Gruppe „besonderer“ Künstler sind.*

Oft ist dies die Einstiegsschiene, dann entwickeln sich aus diesen Ansätzen aber eigenständige Dinge.

*Müsst ihr manchmal auch bestimmte Seiten des Projektes mehr betonen, als ihr es eigentlich wollt, z.B. um an Gelder zu kommen, oder um überhaupt die Möglichkeit zu bekommen, eine Öffentlichkeit zu erreichen?*

Anfangs war das teilweise so, inzwischen versuchen die Schlumper so etwas zu vermeiden. Wenn heute Gelder von der Kulturbehörde beantragt werden, dann geht es um die Kunst. Auch das Sponsoring wollen die Schlumper so betreiben, dass es wirklich um Kunstprojekte geht.

Die Schlumper bekommen ja immer wieder auch Aufträge von Firmen, wie für den Bauzaun z.B., da geht es dann wirklich um das Produkt – um die Kunst.

Beispielsweise gibt es Tassen der Firma Behrendsohn mit Motiven der Schlumper. Die Firma Behrendsohn ist eine Firma, die Werbegeschenke für andere Firmen macht. Diese anderen Firmen können dann bei Behrendsohn die Tassen bestellen und ihr eigenes Firmenlogo in den Spiegel drucken lassen. Behrendsohn kam auf die Schlumper zu und hat dann zwei Motive gekauft: Den Roten Engel von Ulla Dietrichsen (nach Vorlage von Werner Voigt) und den Rauchenden Engel von Werner Voigt. Diese Motive benutzen sie nun auf ihren Tassen.

Diese Tassen werden dann von anderen Firmen als Geschenke für Mitarbeiter zu Jubiläen oder anderen Anlässen verschenkt.

*Das ist für euch dann ja auch eine Möglichkeit, die Motive und den Namen „Schlumper“ oder die Namen einzelner Künstler zu verbreiten.*

„Ja natürlich“.

*Aber um an so etwas zu komme, muss man ja schon einen bestimmten Bekanntheitsgrad haben...*

„Das ist richtig. Sonst kommt da ja auch keiner auf die Idee.“

*Ein anderer Bereich, in dem die Schlumper Kontakt zur Öffentlichkeit haben, sind verschiedene Kooperationsprojekte. Die Schlumper haben ja sehr viele Kooperationen, ganz früh gab es ja schon einmal eine Zusammenarbeit mit einem Altenheim oder nun das Atelier in der Schule Chemnitzstraße. Wie kam es zu diesen Kooperationen und was steht dabei im Vordergrund – nur die Kunst?*

Sicherlich geht es bei den Kooperationen auch um Integrationsarbeit. Beispielsweise sind ja einige Schlumper auch immer wieder in verschiedene Schulen und in den Kindergarten gegangen und haben dort gemalt. Für Kinder ist das eine gute Möglichkeit, rechtzeitig mit Behinderung in Kontakt zu kommen und Behinderung als etwas Normales zu empfinden.

Kinder lernen so, dass Behinderung nichts Außergewöhnliches ist. Sie können auf diese Weise ganz frühzeitig lernen, mit diesen Menschen umzugehen, sie wertzuschätzen und mit ihnen zu arbeiten.

„Die Kinder bewundern dann die Schlumper, wie toll die malen können und die Schlumper bewundern die Kinder, wie gut die schreiben und rechnen können. Das ist so ein gegenseitiges Miteinander, was unglaublich toll und für die Kinder auch wichtig ist.“

Kunst kann hier also als ein Mittel gesehen werden, um Integration zu ermöglichen.

*Öffentlichkeit erreicht ihr ja noch auf eine ganz andere Weise: Die Galerie und das Café der Schlumper.*

*Außen an der Galerie steht nirgends, dass die Künstler der Galerie der Schlumper „behindert“ sind. Ist das bewusst so gemacht?*

„Das ist eine ganz normale Galerie, aber es ist eine Produzentengalerie. Wir stellen ja nicht andere Bilder aus, denn eine normale Galerie hat ja mehrere Künstler oder mehrere Kunstrichtungen, die sie vertritt und verkaufen will. Wir sind eine Produzentengalerie, wo gearbeitet wird und die eigenen Produkte verkauft werden.“

*Wie entstand die Idee zur Galerie?*

Dadurch, dass das Projekt die Gehälter der Schlumper erwirtschaften muss, ist das Projekt darauf angewiesen, Geld zu verdienen. Als die Schlumper die Räumlichkeiten in der alten Rinderschlachthalle bekamen, war die Möglichkeit für die Galerie gegeben. Die Schlumper wollten gerne Räume haben, in denen die Bilder ständig gezeigt und verkauft werden können.

*Wie sind eure Erfahrungen mit den Besuchern der Galerie?*

„Die reagieren alle positiv“.

*Es gibt ja [in der Literatur] die Befürchtungen, dass die Werke mit anderen Augen gesehen werden, wenn der Betrachter schon von vorneherein weiß, dass der Künstler behindert ist, z.B. dass die Betrachter erstaunt sind, dass so etwas „trotz“ Behinderung möglich ist.*

„Klar, so etwas gibt es auch. Da muss man denen manchmal klar machen, dass sie es gerade deshalb so gut können“.

*Gibt es Unterschiede zwischen dem, wie ihr euch seht, und dem wie das Projekt in der Öffentlichkeit ankommt, also dass z.B. Leute die, in die Galerie kommen die Schlumper ganz anders wahrnehmen als ihr euch selber seht?*

Das kann nicht so genau gesagt werden. Es ist möglich, dass manche Leute erstaunt sind, dass Menschen mit Behinderung *obwohl sie behindert sind so tolle Sachen machen*. Wieviele Leute aber so denken, weiß man nicht.

*Werden die Bilder normal vermarktet, also wie die Werke von anderen Künstlern?*

„Wir versuchen das eben auf dem ganz normalen Kunstmarkt und wollen die an Kunst interessierten Leute ansprechen“.

*Habt ihr Erfahrungswerte, was das für Leute sind, die die Bilder kaufen? Sind das wirklich die an Kunst Interessierten?*

Meistens schon. Es sind Leute, die die Bilder toll finden, von den Bildern begeistert sind und die Bilder gerne bei sich haben wollen.

Vermutlich sind es also Leute, die sich auch von anderen Künstlern Bilder kaufen.



*Es gibt ja den Begriff des „Behindertenbonus“. Glaubst du, das spielt bei der Vermarktung eine Rolle?*

„Ich hoffe, jetzt nicht mehr. Das kann schon ab und zu mal sein. Aber ich glaube nicht, denn dafür haben die Bilder ja auch einen ziemlichen Preis.“

*Woran orientiert ihr euch beim Preis der Bilder? Haben die Schlumberbilder denselben Preis wie ein in der Qualität vergleichbares Bild eines anderen Künstlers?*

Das ist schwer zu beantworten, denn jeder Künstler oder jede Künstlerin hat ihren eigenen Preis. Faktoren, die eine Rolle spielen, sind: Angebot, Nachfrage und Qualität.

Es gibt einige Schlumber – z.B. Uwe Bender – die sehr bekannte sind, deren Bilder sind auch etwas teurer.

*Bekommen die Schlumber einen Anteil des Geldes vom Verkauf ihrer Bilder?*

Inzwischen nicht mehr. Eine zeitlang bekamen die Schlumber Anteile des Verkaufserlöses. Inzwischen bekommen die Schlumber aber ein Einheitsgehalt. Die erste Lösung hat sich als ungerecht herausgestellt: Es gab Leute, die zwar weniger Bilder verkauften als andere, aber insgesamt für die Galerie und den Betrieb sehr wichtig waren, einen „Motor“ für das Projekt darstellten.

Das Problem wurde dann mit den Schlumber besprochen und schließlich vereinbart, dass alle Einnahmen in einen Topf kommen. Von dem Geld müssen die Gehälter der Schlumber bezahlt werden, die Ausstellungen und das Material – also alles Dinge, die letztendlich wieder allen Schlumbern gleichermaßen zugute kommen.

Die Bilder gehören dem Verein und der Galerie, denn sie werden in der Arbeitszeit hergestellt. Sie sind also nicht ein Privatvermögen der Schlumber. Malen ist ihr Beruf, den sie in der Galerie ausüben und dafür bekommen sie ein monatliches Gehalt. Die Bilder sind dann Eigentum des Vereins „Freunde der Schlumber“.

*Dann könnten die Schlumber ja im Prinzip zu Hause auch Bilder malen und diese dann selbst vermarkten oder verschenken.*

Die Schlumber können zu Hause Bilder malen, die sie dann unter ihrem Namen verkaufen oder verschenken, aber nicht unter dem Namen der Schlumber. Manchmal wird das gemacht. Michael G. produziert zum Beispiel extra für den Flohmarkt, oder auch Uwe B. hat einige Sachen, die er privat weitergibt.

In einem solchen Fall können die Schlumber Bilder unter ihrem eigenen Namen verkaufen.

*Ihr habt ja zur Vermarktung auch Poster, Postkarten usw. Was sind die Gründe dafür: Sollen die Motive bekannter werden, oder geht es um finanzielle Aspekte?*

Es geht dabei um beides. Eine Produktion von Postkarten, die in die ganze Welt verschickt werden, ist eine schöne Sache. Es gibt auch immer wieder Leute, die in die Galerie kommen und nicht so viel Geld haben und sich dann gerne zur Erinnerung an die Bilder ein paar Postkarten kaufen.

*Die Schlumper nehmen ja immer wieder auch Auftragsarbeiten an. Macht ihr das aus finanziellen Überlegungen?*

Die Schlumper sind auf der einen Seite stolz, wenn sie angefragt werden, ob sie ein Plakat machen wollen, oder einen Auftrag bekommen wie jetzt die Bauzaungestaltung. Zum anderen tun die Aufträge den Schlumpfern auch in finanzieller Hinsicht gut.

*Habt ihr auch schon Aufträge abgelehnt, weil sie nicht mit eurem „Image“ vereinbar waren? Zum Beispiel weil man euch aus „sozialen“ Gründen haben wollte?*

„Ich wüsste nicht, dass wir schon einmal etwas abgelehnt hätten. Für die Sozialbehörde haben wir einmal Plakate gemacht, da ging es schon auch um soziale Themen und die hat dann die Sozialbehörde gekauft. Aber das war eben auch ein Auftrag für diese sozialen Themen“.

Die Sozialbehörde hat dann auch den normalen Preis für die Kunst bezahlt.

*Was ist für Euch das Besondere an den Schlumpfern, also das, was euch von anderen Projekten unterscheidet, und was ihr auch in die Öffentlichkeit transportieren wollt?*

„Also das Wichtigste ist nach wie vor diese selbstbestimmte Arbeit, die hier Behinderte machen können und dass hier ihre Kreativität und Individualität gefördert wird.

Das ist das Wichtige, dass wir immer erst einmal schauen, was können sie, was wollen sie, wo sind ihre Stärken – und das wird gefördert. Und das Ziel ist eben wirklich selbstständige Kunst zu machen – von hoher Qualität. Und deshalb haben wir in der Betreuung auch nur Leute, die selber mit freier Kunst zu tun haben – und keine Pädagogen und keine Therapeuten. Das ist auch das, was uns von anderen Projekten unterscheidet.“

*Wie schätzt du persönlich ein, ob die Kunst behinderter Menschen in der Öffentlichkeit die Sichtweise auf Behinderung verändern kann?*

„Ja, das hoffen wir natürlich sehr, dass Behinderung als Normalität empfunden wird und nicht als irgendwas Merkwürdiges. Und das kann man eben anhand von Bildern vielleicht klarmachen. Sonst ist es vielleicht schwieriger, das klar zu machen. Aber da sind eben diese Integrationsansätze wieder wichtig, dass Kinder von früh auf lernen, Behinderung als Normalität zu sehen- als Teil der Normalität.“

*Gehört also bei den Schlumpen die gesellschaftliche Integration der Künstler und das künstlerische Arbeiten zusammen?*

„Das sind zwei Schienen, um Behinderung im Kopf verschwinden zu lassen.“